اُردو تنقید نگاری

(مجموعہ)

مُرتّبہ

ڈاکٹر عبادت بریلوی

بار اوّل ستمبر ۱۹۷۰ء

قیمت سات روپے پچاس پیسے

مطبوعہ سو دلیتھو پریس، دہلی ۶

ناشر

چمن بک ڈپو اردو بازار دہلی ۶

مندرجات

پیش لفظ

"افلاطون سے لیکر اب تک تنقید کے بیسیوں مسلک وجود میں آچکے ہیں۔ مثلاً جمالیاتی، وجدانی، تاریخی، ماحول، تاثراتی و نفسیاتی وغیرہ، فرائڈ اور مارکس کے نظریوں نے بھی تنقید کو بڑی حد تک متاثر کیا ہے۔"
(اردو تنقید کا ارتقاء)

تنقید مغرب کی دین ہے اور انگریزی ادب نے ہمیں اس کے اصول و ضوابط دیئے ہیں۔ ہمارے بیشتر نقاد انگریزی ادب ہی سے استفادہ کرتے رہے ہیں۔ اور آج تک کر رہے ہیں۔ مولانا حالی ہمارے ادب کے سب سے بڑے نقاد ہیں۔ ایک لحاظ سے اردو ادب میں تنقید کی اولیت کا سہرا انہیں کے سر ہے۔ ان سے پہلے اگرچہ ہمارے ہاں تذکرہ نگاری کے ضمن میں شعرا کے کلام پر رائے زنی کا رواج تھا لیکن اسے ہم تنقید کی اعلیٰ صف میں جگہ نہیں دے سکتے۔ ہمارے ہاں تذکرہ نگاری کا فن مسلسل ارتقاء پذیر رہا ہے۔ اور ہمارے ہاں تنقیدی شعور کی آمد سب سے پہلے تذکروں میں ہی ظاہر ہوتی ہے۔ ڈاکٹر سید عبداللہ نے تذکرہ نگاری پر جو مقالہ لکھا ہے۔ اس میں انھوں نے قدیم تذکروں پر تفصیلی وضاحت کی ہے۔

حالی کی مقدمہ شعر و شاعری سے ہمارے ہاں اس تنقید کا باقاعدہ نشان ملتا ہے جو براہِ راست مغربی اصول انتقادیات سے متاثر تھی ان کی تنقید

نے اردو تنقید میں حالی اسکول اور شبلی اسکول کی بنیاد ڈالی اور نتیجۃً آج ہم دیکھتے ہیں۔ کہ اردو ادب میں بھی دیگر ادبیاتِ عالیہ کی طرح بڑے بڑے نقاد پیدا ہوئے ہیں۔

نقاد چند مخصوص اوصاف کا حامل ہوتا ہے، جو اسے عوام سے ممیز کرتے ہیں۔ اسے فنِ تنقید کے ہر پہلو سے واقفیت ہوتی ہے۔ اور اس کی نظر بہت وسیع ہوتی ہے، مولوی عبدالحق روحِ تنقید پر تبصرہ کرتے ہوئے تنقید کے بارے میں لکھتے ہیں۔

"تنقید پر صرف وہی لکھ سکتا ہے۔ اور دوسروں کو ہدایت کر سکتا ہے جس کا تجربہ وسیع، مطالعہ گہرا اور نظر دوربین ہو۔ جو صرف ذوق ہی صحیح نہ رکھتا ہو بلکہ دریائے ادبیات کا شناور بھی ہو۔ جس نے ایک مدت کے مطالعے اور غور و فکر کے بعد ان امور کے متعلق خاص رائے قائم کی ہو۔ اور وہ اس رائے کو نہ صرف بیان کرنے کی قدرت رکھتا ہو بلکہ دوسروں کے دل نشین بھی کر سکتا ہو۔

"تنقید کوئی کھیل نہیں۔ یہ ایک فن ہے، ایک صناعی ہے۔ فن تو ہر طرح کے ہوتے ہیں مشکل بھی اور آسان بھی، تنقید ایک مشکل ترین فن ہے۔ ہر فن کی طرح اس کے بھی اصول و ضوابط اور اغراض و مقاصد ہیں۔ ادب اور زندگی میں اس کا مقام بلند اور حیثیت ممتاز ہے۔ آلِ احمد سرور کے یہ الفاظ کس قدر پر معنی ہیں کہ

"اچھی تنقید محض معلومات ہی فراہم نہیں کرتی بلکہ وہ سب کام کرتی ہے

جو ایک مورخ، ماہر نفسیات، ایک شاعر اور ایک پیغمبر کرتا ہے۔ تنقید ذہن میں روشنی کرتی ہے اور یہ روشنی اتنی ضروری ہے کہ بعض اوقات اس کی عدم موجودگی میں تخلیقی جوہر میں کسی شے کی کمی محسوس ہوتی ہے۔

(آل احمد سرور۔ تنقید کیا ہے)

تنقید کیا ہے اور یہ ادب میں کیا کردار ادا کرتی ہے۔ اس پر دانشوروں کے نظریات نہایت دلچسپ اور فکر انگیز ہیں، ولیم ہنری ہڈسن "انٹروڈکشن ٹو دی سٹڈی آف لٹریچر" میں تنقید کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ

تنقیدی ادب وہ ادب ہے جو ادب سے متعلق لکھا گیا ہو اور جس میں خواہ ترجمانی کرنے کی کوشش کی گئی ہو، خواہ تعریف و توصیف کی یا تجزیہ و تشریح کی گئی ہو۔ تنقید شاعری، ڈرامہ، ناول اور خود تنقید سے بحث کی ہے۔ آل احمد سرور کہتے ہیں۔

تنقید کا کام فیصلہ ہے۔ تنقید دودھ کا دودھ پانی کا پانی الگ کر دیتی ہے۔ تنقید وضاحت ہے، صراحت ہے ترجمانی ہے، تفسیر ہے، تشریح ہے، تحلیل ہے، تجزیہ ہے۔ تنقید قدریں ہی نہیں متعین کرتی وہ ادب اور زندگی کو ایک پیمانہ دیتی ہے۔ تنقید انصاف کرتی ہے ادنیٰ اور اعلیٰ جھوٹ اور سچ پست و بلند کے معیار قائم کرتی ہے۔ تنقید ادب میں ایجاد کرنے اور محفوظ رکھنے دونوں کا کام انجام دیتی ہے۔ وہ بت شکنی بھی کرتی ہے اور بت گری بھی، تنقید کے بغیر ادب ایک ایسا جنگل ہے جس میں پیداوار کی کثرت ہے۔ موزونیت اور قرینے کا پتہ نہیں۔

(آل احمد سرور تنقید کیا ہے)

تنقیدی مضامین کا یہ مجموعہ ایم۔ اے اردو، بی اے آنرز نیز اردو ادب سے خصوصی دلچسپی رکھنے والے حضرات کے لئے مرتب کیا گیا ہے۔ کیونکہ اس وقت تک کوئی جامع کتاب تنقیدی ارتقاء اور فن تنقید پر ایسی نہیں لکھی گئی جو تمام ضروریات کا احاطہ کرسکی ہو۔ میں اس بات کا ہرگز دعویٰ نہیں کرتا کہ یہ کتاب حرف آخر ہے۔ تنقیدی میدان میں اس نوعیت کا دعویٰ کم فہمی سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتا تاہم اتنا ضرور کہہ سکتا ہوں کہ منتشر مواد کو یکجا کرنا اگر کوئی ادبی خدمت میں شمار ہوسکتا ہے۔ تو یہ ایک ادنیٰ اسی کاوش ہے۔

بہت سے مضامین پڑھ کر یہ چند مضامین منتخب کئے گئے ہیں۔ اس کے انتخاب میں میرے پیش نظر طالب علموں کی نصابی ضروریات بھی تھیں جن کے پیش نظر بعض قابل قدر اور پُر مغز مضامین بھی نظر انداز کرنے پڑے۔ مضامین کا انتخاب کس قدر کٹھن اور یہ راستہ کس قدر دشوار گزار ہے اس چیز کا صحیح اندازہ وہی لوگ کرسکتے ہیں جنہیں اس میدان میں یکہ تازی کا اتفاق ہوا ہے۔ آل احمد سرور انتخاب ہی کے بارے میں لکھتے ہیں کہ "انتخاب تنقید تو نہیں، لیکن انتخاب سے تنقیدی شعور ظاہر ہوتا ہے۔" اور یہ تنقیدی شعور دراصل ان چند ایک ضروریات کا احساس ہے۔ جو کسی انتخاب کا محرک بنتی ہے۔

مجھے امید ہے کہ تنقیدی ادب کا مطالعہ کرنے والے اس مختصر مجموعہ کو بھی مفید پائیں گے۔ ان تمام حضرات کا ممنون ہوں۔ جن کی نگارشات اس مجموعے میں شامل ہیں۔

عبادت بریلوی

تنقید کیا ہے؟

"تنقید ہماری زندگی کے لئے اتنی ہی ناگزیر ہے جتنی سانس"۔
یہ جملہ ایلیٹ کا ہے اور میری نظر میں بڑا عمیق اور بڑی گہرائی اپنے اندر رکھتا ہے۔ گرچہ شواہد ایسے موجود ہیں جن سے پتہ چلتا ہے کہ خود ایلیٹ کے نزدیک کوئی عمیق کوئی گہرائی اس جملے میں نہ تھی۔ یہ بات اتفاقاً کسی اضطراری جذبے کے تحت اس کے قلم سے نکل گئی تھی اسے محسوس تک نہ ہوا کہ وہ کیا کہہ گیا۔
حالانکہ اس سیدھے سادے جملے نے واقعتاً سب سے بڑی اور بیش بہا صداقت کا سرانجام لیا ہے، اس جملے کو ایک مرتبہ پھر پڑھئے وہ کہتا ہے "تنقید ہماری زندگی کے لئے اتنی ہی ناگزیر ہے جتنی سانس"۔۔۔ اور یہ واقعہ ہے کہ تنقید ایک فطری نعمت اور بیش بہا ودیعت ہے، اتنی ہی فطری اور بیش بہا جتنی کہ "بینائی" یا "گویائی" کی نعمت ہے بلکہ شاید اس سے بھی زیادہ۔ لیکن بینائی یا گویائی ہی کی قدر و قیمت، کہ ہم پوری طرح کب پہچانتے ہیں؟ عام طور پر تو لوگوں نے بس فرض سا کر لیا ہے کہ ہاں یہ چیزیں بھی ہیں حالانکہ یہ چیزیں بھی اتنی ہی ناگزیر ہیں جتنی کہ نفس کی آمد و شد ہمارے لئے ناگزیر ہے اصل یہ ہے کہ ان نعمتوں

کی "فطرتیت" اور "ناگزیری" نے ان کی حقیقی قدر و قیمت اور حیثیت اور منزلت کو ہماری نظروں سے اوجھل کر دیا ہے۔ بچہ اپنی آنکھوں کو استعمال کرتا ہے اور ان کا استعمال خود بخود ہی سیکھتا ہے، اس کی قوت گویائی نشو و نما پاتی ہے تو اس کی نشو و نما بھی تقریباً آپ ہی آپ ہوتی ہے۔ اس میں ایک بات یہاں اور جوڑ لیجئے کہ بچے کی تنقیدی صلاحیت و استعداد بھی اسی طرح فطری اور طبعی انداز سے خود بخود ابھرتی اور بڑھتی ہے۔ یہ صلاحیت بڑی دھیمی رفتار سے ابھرتی ہے اور بالکل پوشیدہ ہوتی ہے۔ اگرچہ ایک مرحلہ ایسا بھی آتا ہے جہاں ہم اسے دیکھ بھی سکتے ہیں کہ فرق و تمیز کی صلاحیت بچے کے اندر صاف نمایاں ہے۔ مثلاً دو کھلونے اس کے سامنے رکھ دیجئے پھر دیکھئے۔ ان میں سے ایک کو وہ پسند کرے گا اور دوسرے کو صاف رد کر دے گا۔

فرق و تمیز کی اس صلاحیت کا ظہور ہونا تو آغاز ہی سے ہے مگر ابتدا میں وہ "طبعی جبلت" کا انداز لئے ہوتی ہے، بچہ تمیز تو کرتا ہے۔ مگر اس معاملۂ تمیز میں وہ کسی ناقابلِ فہم جبلت کے زیر اثر ہوتا ہے، وہ کچھ بھی کرتا ہے سوچ سمجھ کے نہیں کرتا، اسے مطلق خبر نہیں ہوتی کہ اس نے جو فلاں حرکت کی تو اس کا اصلی سبب اور محرک کیا تھا، وہ کونسی چیز تھی جو اس عمل کی موجب ہوئی یا اگر کچھ آگہی اس کو ہوتی بھی تو بہت ہی دھندلی اور گول مول سی ہوتی ہوگی۔ وہ اپنے کسی عمل کے "سبب" سے نہ تو پوری طرح خود آگاہ ہوتا ہے۔ نہ اپنی اس "معقولیت" سے کسی دوسرے کو آگاہ کر سکتا ہے۔ قوت نقد و انتقاد تو بیشک موجود ہوتی ہے مگر ناصاف اور غیر مربوط، وہ مختلف چیزوں میں تقابل بھی کرتا

ہے، امتیاز برتتا ہے، آنکتا بھی ہے اور تخمینہ بھی کرتا ہے لیکن اس کا یہ آنکنا اور تخمینہ کرنا انتہائی نجی اور شخصی نوعیت کی چیز ہوتی ہے اور اتنی ہی ڈانواں ڈول بھی، یعنی اس میں استقلال بالکل نہیں ہوتا اور جیسا کہ ابھی میں نے کہا، اس کی یہ کیفیت نہایت مبہم سی اور بے ربط ہوتی ہے۔

تعدد انتقاد اور فرق و امتیاز کی واضح اور مربوط صلاحیت کی کمی جس طرح بچوں میں ہوتی ہے اسی طرح جوانوں میں بھی ہوتی ہے اس معاملے میں دونوں ملتے جلتے سے ہیں۔ عام طور پر ایک جوان آدمی بھی ان اسباب و وجوہ کی کوئی معقول توجیہہ نہیں کر پاتا جن کی بنا پر اس کی پسند اور ناپسند کا جذبہ حرکت میں آتا ہے اور وہ ایک چیز کو تو قبول کر لیتا ہے اور دوسری کو مسترد کر دیتا ہے، بعض خاص چیزوں کو دوسری چیزوں پر ترجیح دیتا ہے، ان میں باہم مقابلہ کرتا ہے ان کی قدر و قیمت کا اندازہ لگاتا ہے اور ایک خاص احساس کی سی کیفیت اسکے اندر پائی جاتی ہے۔ مگر پوچھئے کہ وہ ترجیح کیا ہے تو عموماً یہی کہے گا کہ "بس مجھے پسند ہے" یہ اندازِ بیان اور یہ طرزِ اظہار بظاہر خوش نما تو بیحد معلوم ہوتا ہی لیکن یہ حقیقت ہے کہ اس بیان کے اندر کوئی بات نہیں ہوتی۔ آج تنقید کے نام سے بھی جتنی چیزیں گزر رہی ہیں ان میں بھی آپ یہی نقص پائیے گا۔ ان میں بڑی طاقت اور بڑا طنطنہ ہوگا۔ الفاظ و عبارات کی بھی خوب ہی بہتات ہوگی، دلائل بھی بڑے شاندار ہوں گے اور زاویۂ نظر بھی بڑے شعور اور تمیزداریوں کا حامل معلوم ہوگا، لیکن غور کیجئے تو ان کی حیثیت بھی بنیادی طور پر اس جملے سے بہت زیادہ مختلف نہ ہوگی جو عام طور پر لوگ اپنی روزمرہ کی پسند اور ناپسند کے

معاملے میں ظاہر کرتے رہتے ہیں یعنی وہی بے خبری، عناصر و اصول کی وہی بے شعوری، خود اپنے صادر کردہ فیصلوں کی نوعیت کی طرف سے، وہی ریلا من موجی پن کا، اور وہی فقدان نظم و ترتیب اس لطافت و نزاکت کا جو تسلی بخش کیفیات و نتائج کی واحد ضمانت تھی۔

یہ ممکن ہے کہ ایک نقاد ہوڈ کی نظم (ODE TO AUTOMN) کو نہایت ہی لطیف و نفیس نظم تصور کرے، یہ بھی ممکن ہے کہ وہ ملٹن کو ڈون پر ترجیح دے بلکہ یہ بھی ناممکن ہے کہ اپنی وجہ ترجیح کو حق بجانب ثابت کرنے کے لئے ہمہ قسم کے بظاہر نہایت ہی مستحکم اور دقیقہ رس دلائل بھی پیش کر دے، لیکن آخری تجزیہ و تحلیل کی میزان پر پہنچ کر تو یہ سارے دلائل عامیوں کے اس بے لچرانہ جملے سے نہ تو بہتر ہی نظر آئیں گے نہ مفید ہی، جو کہہ اٹھتے ہیں کہ "مجھے تو یہی پسند ہے"

یہ صحیح ہو کہ تنقید اتنی ہی ناگزیر شے ہے جتنی نفس کی آمد و شد، اور اس کی نشو و نما بھی فطری طور پر خود بخود ہی ہوتی ہے، پھر بھی زندگی اور ادب میں اس کی نشو و نما کا جو حال ہے اسے مشکل ہی سے تسلی بخش کہا جا سکتا ہے یہ واقعہ ہے کہ ہم لوگ اس کی طرف سے بڑی سخت بے گانہ وشی اور بے اعتنائی برتتے چلے آئے ہیں اور ہماری بے حسی اور مردہ دلی کی یہ انتہائی حیرتناک مثال ہے۔ تنقید کے بغیر زندگی ناممکن ہے۔ اس طرح ناممکن، جیسے ہم سانس لینا چھوڑ دیں تو اسی لمحے مر جائیں۔ تنقید ہمارے دم کے ساتھ ہے یہ ہماری معین مددگار ہے ہمیں رستہ دکھاتی ہے اور سنبھالے رکھتی ہے، زندگی کا ایک ایک شعبہ اس کی قوت و اثر کو محسوس کرتا ہے اس کا ممنون کرم ہے اور اس سے فائدہ اٹھاتا ہے، زندگی کا

شاید ہی کوئی لمحہ ایسا گزرتا ہو جس میں ہم "تنقیدی" فیصلے نہ کرتے ہوں، معاملہ چاہے ٹائیوں کے انتخاب کا ہو یا پیشے یا کاروبار کا، یا آمریت کے مقابلے میں جمہوریت کا "فلارنس نائٹنگیل" کی تحسین ہو یا "لکریزیا بورگیا" کی تنقیص۔ مادی آسائش و آرام پر تسکین روحانی کی برتری واضح کرتی ہو یا شیکسپیئر کو ایڈگر ویلیس سے زیادہ اہم ثابت کرنا۔ ہر جگہ ہر چیز، ہر بات میں تنقیدی صلاحیت ہی ہماری راہنما ہوتی ہے۔ کوئی جج ہو یا چور، کوئی عامی ہو یا تاجر، سائنس داں ہو یا علائی، وکیل ہو یا ڈاکٹر، سپہ سالار ہو یا فلسفی، حتیٰ کہ طوائف تک ۔ سب سے سب نقد و انتقاد میں غرق ہیں اور ان میں سے ہر ایک کی کامیابی اس بات پر منحصر ہے کہ وہ اپنی تنقیدی قابلیت و صلاحیت کا استعمال صحیح طور پر کرتا ہے یا نہیں۔

یہاں ممکن ہے یہ اعتراض کیا جائے کہ میں نے اس لفظ تنقید کو ضرورت سے زیادہ ہمہ گیری بخش دی، لیکن اک ذرا ٹھہریئے اور غور کیجئے، آپ پر خود واضح ہو جائے گا کہ تنقید کے اس مفہوم میں نہ تو کوئی کمی کی گئی ہے نہ زیادتی اصل یہ ہے کہ تنقید کا استعمال ایک مدت دراز سے بہت ہی محدود اور مخصوص معنوں میں ہوتا رہا ہے، اب تک اسے فقط "ادبی تنقید" کے دائرے میں بند رکھا گیا ہے۔ اس لئے ہمہ گیر صورت میں جب بھی اسے پیش کیا جائے گا ایک اجنبی سا مزہ محسوس ہو گا۔ ورنہ ادبی تنقید تو نقد و انتقاد کی بے شمار شکلوں میں سے بس ایک شکل ہے اور غالباً بلند ترین بھی، مگر صرف اسی ایک شکل تک اس کو محدود و محصور رکھا گیا جس کی وجہ سے اس کی اہمیت اور قدر و منزلت بہت کم ہو گئی اگرچہ خالص ادبی تنقید بھی بڑی گرانقدر چیز ہے اور اتنی ہی بیش بہا بھی۔

تقابل، تجزیہ، فرق و امتیاز اور تعینِ قدر و مقام، تنقید کے "چار پہئے" (یا عناصر اربعہ) ہیں۔ انتہائی کوڑھ مغز کودن اور لاابالی قسم کا آدمی بھی انکار نہیں کر سکتا کہ شعوری یا تحت الشعوری طور پر ہم میں سے ایک ایک فرد، تقابل، تجزیے، فرق و امتیاز اور تعین قدر و مقام کے عمل میں ہمہ دم مصروف ہے یعنی اگر ہم چاہیں بھی تو اس "عمل" کو روک نہیں سکتے جس میں ہم مستقل ڈوبے ہوئے ہیں۔ نہ کسی ہوش مند آدمی کے خواب و خیال میں کبھی یہ بات آسکتی ہے کہ اس عمل کو روک دیا جائے، اس کا رکنا تو خودکشی کے مرادف ہے۔

اگر آپ کو اپنا تحفظ و بقا مطلوب ہے تو اس کا راستہ یہی ہے کہ تنقید کو سمجھئے اس کی حقیقی قدر و قیمت کو پہچانئے۔ اس کے صحیح استعمال کا طریقہ سیکھئے لیکن یہ راستہ اتنا آسان بھی نہیں، کیونکہ تنقید بلا مبالغہ ایک بہروپیا ہے ایسی ایسی شکلیں بدلتی ہے اور اتنی صورتیں اختیار کرتی ہے کہ اس پر قابو پانا بہی دشوار ہے لیکن قابو پانا بہرحال ضروری ہے ہم اس کے اسرار و رموز سے ضرور واقف ہو سکتے ہیں۔ بلکہ صاف لفظوں میں اسے یوں کہئے کہ تنقید کو ہمیں اپنا اصل موضوع اور مقصود بنانا چاہئے۔ تنقید ایک چمن ہے اور اپنے اس چمن کو ہمیں خود ہی سینچنا اور تیار کرنا پڑے گا۔ ہماری بے مغزانہ بلکہ مجرمانہ غفلت کی وجہ سے تنقیدی صلاحیت و استعداد کی جیسی کچھ نشو و نما ہونی چاہئے ہو نہیں رہی ہے ضرورت اس لگن کی ہے کہ ٹھیک سے اس کی نشو و نما ہو مگر اس کی پوری پوری نشو و نما کا واحد ذریعہ محتاط اور صحیح تربیت ہے۔ اور اس تربیت کا آغاز بھی شروع ہی سے ضروری ہے اور جس قدر باقاعدگی بھی اس میں ممکن ہو تو

برتی جانی چاہئے۔ بالخصوص تعلیم ہی کے زمانے سے، کیونکہ اس عمر میں آدمی کا دل و دماغ انتہائی اثر پذیر ہوتا ہے اور آسانی سے مڑنے اور ڈھلنے کی پوری صلاحیت اس میں رہتی ہے، ہاں یہ کہا تو جا سکتا ہے کہ تعلیم کے زمانے میں اور اس کے بعد بھی۔ تربیت تو ہم پاتے ہی ہیں لیکن تعلیم گاہوں میں وہ تربیت ہمیں کہاں ملتی ہے جس کی طرف میں اشارہ کر رہا ہوں۔ تعلیم کے زمانے میں ہماری قوت تنقید پراگندہ رہتی ہے اور اس کا ظہور اتفاقاً ہی ہوتا ہے۔ اور کوئی معقول رہنمائی ہمیں مطلق نصیب نہیں ہوتی، وہاں تو ہم یونہی تیر چلاتے رہتے ہیں اور جب وہاں سے نکلتے ہیں تب بھی زندگی بھر تیر تکے ہی چلا چلا کر کام نکالتے رہتے ہیں۔

اس تیر تکے والی کیفیت کو کیسے رد کیا جائے۔ اصل سوال یہ ہے۔ حیوانات کو دیکھئے۔ اس معاملے میں ان کے مظاہرے ہم سے کہیں بہتر ہیں۔ تنقید کی یہ نعمت ان کو "جبلت" کی شکل میں ودیعت ہوئی ہے اور بڑی حد تک ان کے تحفظ و بقا کا دارومدار ان کی اس جبلی قوت تمیز پر ہوتا ہے۔ ماقبل تاریخ انسانی کا آدمی بھی پہلے اسی قسم کی جبلت کا حامل تھا اور بچہ آج بھی اسی جبلت کا حامل ہوتا ہے مگر جب بڑا ہو جاتا ہے تو اس کی یہ جبلت عقل و دانش بن جاتی ہے یا ہو جانا چاہئے۔ ماقبل تاریخ انسانی کا آدمی اپنے اندر بہت ساری اور بھی جبلتیں تقریباً اسی قسم کی رکھتا ہے جیسی جانوروں کے اندر ہوتی ہے۔ مگر عقل و تعقل کی نشوونما اور تمدن کی طرف اس کے تدریجی ارتقا نے ان جبلتوں کو پژمردہ کر دیا پھر رفتہ رفتہ وہ غیر ضروری ہو کر رہ گئیں آخر ختم ہو گئیں اور اب آدمی

آہستہ آہستہ اپنی عقل و فہم پر اعتماد کرنے لگا اور یہ کیفیت بڑھتی چلی گئی۔ عقل و فہم
کو جبلتوں پر فوقیت اور برتری حاصل ہے کیونکہ جبلتیں آنکھ بند کر کے یکسر
میکانکی انداز سے عمل کرتی ہیں اور ان کو اپنے اجزائے ترکیبی یا نظام عمل کا
مطلق شعور نہیں ہوتا۔ لیکن عقل اس کے برخلاف آنکھ بند کر کے میکانکی انداز
سے عمل نہیں کرتی۔ یہ جبلتوں سے بلند و برتر اس لئے بھی ہے کہ اسے اپنے
وجود کی پوری طرح خبر ہوتی ہے۔ جبلتیں بقائے ہستی میں ہماری معاون و
مددگار تو ہو سکتی ہیں لیکن عقل ہماری ترقیوں کے امکانات پیدا کرتی ہے
دروازے کھولتی ہے۔

بس تنقید ایک عقلی صلاحیت و استعداد ہے اسے ڈھیلے ڈھالے انداز
میں یوں کہئے کہ یہ ارتقا یافتہ اور مہذب و شائستہ شکل ہے جانوروں والی جبلت
امتیاز کی اور اسی کی مہربانیوں سے تمدن وجود میں آیا ہے۔ لہذا بہتر سے بہتر
نتائج و ثمرات کے حصول کے لئے ضروری ہے کہ اس کی پرورش و پرداخت
نہایت ہی احتیاط کے ساتھ کی جائے اور جسمانی صلاحیتوں کی طرح اس کو بھی
ایک سخت اور مرتب قسم کے ضابطے کے ماتحت رکھا جائے یوں تو ہم لوگ
اچھل کود بھی سکتے ہیں۔ دوڑ بھاگ بھی سکتے ہیں اور خوب چھلانگیں بھی لگا
سکتے ہیں۔ لیکن سلیقے سے ناچنا اور ڈانس کرنا ہو تو اس میں حسن پیدا کرنے
کے لئے یہ بڑا ضروری ہے کہ آدمی سخت سے سخت ریاضت و تربیت کی
منزلوں سے گزرے، جسم پر، جسم کے اعصاب پر پورا پورا قابو اس کو حاصل
ہو، اور جسم کی ساری حرکتیں اور جنبشیں ایک بلند تر مقصد کے ماتحت اور مطیع

ہوں۔ ٹھیک اسی طرح عقل و فہم کی صلاحیت و استعداد کو بھی باقاعدہ تربیت
دینا، اس پر قابو پانا اور ایک بلند تر مقصد کے تحت رکھنا ضروری ہے۔
بجز اس فوری ضرورت و احتیاج کے جو بقائے وجود سے تعلق رکھتی ہے
جانوروں کو اور کسی بلند تر مقصد کا شعور نہیں ہے مگر مہذب اور متمدن آدمی کی نظر
اس فوری اور پیش پا افتادہ ضرورت و احتیاج سے پرے بھی پڑتی ہے اور
ظاہر ہے کہ پڑنی چاہیے۔ اس کی نظر میں فقط زندہ رہنا کافی نہیں، وہ اس ہستی
کو اس لائق بھی بنانا چاہتا ہے کہ یہ ہستی قابل تمنا ثابت ہو وہ بلند تر زندگانی
اور رفیع المرتبت طرز حیات کا تصور بھی کر سکتا ہے اور اس کا طلبگار ہوتا ہے
اس بلند تر زندگانی اور رفیع المرتبت طرز حیات کی صحیح نوعیت کی بحث اس
وقت میرے موضوع سے متعلق نہیں ہے لہذا یہاں صرف اتنا تسلیم کر لینا بھی
کافی ہے کہ فقط زندہ رہنا نہیں بلکہ اس سے بھی کچھ بلند اور بہتر صورت حیات کی
طلب اس کی مراد ہے۔ مگر یہ طلب پوری صرف اس صورت میں ہو سکتی ہے کہ تنقید کو
صحیح استعمال کیا جائے کیونکہ ہمارے برتر اور اشرف المخلوقات ہونے کا دعویٰ
جیسا کہ میں نے ابھی عرض کیا، منحصر ہی اس بات پر ہے کہ بقائے ہستی کی فوری
اور پیش پا افتادہ طلب و احتیاج سے پرے نظر رکھنے کی صلاحیت ہمارے
اندر کتنی موجود ہے ہم اس بات پر تو نہیں ہو سکتے کہ ہم میں جو چیز جس
حالت میں مل جائے اسی حالت میں اس کو قبول کر لینے پر اکتفا کر لیں
اور احوال و ظروف کے سامنے ہتھیار ڈال کر خود انھیں کے سانچے میں
ڈھل جائیں جی نہیں ہم تو مسلسل غور و تامل سے کام لیتے ہیں، چیزوں کو خوب

جانچتے اور پرکھتے ہیں، تب انہیں قبول کرتے ہیں یا مسترد کرتے ہیں۔ حیات کی
مثال اس جوار (مد) کی سی ہے جو اپنی حرکت میں معلوم تو خاموش و مست خواب
ہوتی ہے لیکن ہر زندہ چیز کو دمبدم آگے ہی بہالے لئے چلی جاتی ہے ہر زندہ
چیز ابھرتی اور بڑھتی ہوئی مد کے ساتھ پے در پے ابھرتی بہتی اور بڑھتی چلی جاتی
ہے۔ بجز انسان کے ایک انسان ہی ہے جو حیات کا تفحص کرتا ہے اس کے اسرار
و رموز پر قابو پانے کی جد و جہد کرتا ہے اور پھر ان کی قدر و قیمت اور حقیقت
کو جانچتا پرکھتا اور تولتا ہے۔

لہٰذا یہ واضح ہوا کہ تنقید کی قدر و قیمت کا انکار دراصل زندگانی کی قدر
و قیمت کا انکار ہے اور اپنی ایک بیش بہا میراث کو قبول کرنے سے انکار ہے
تنقید تو ایک صحیح تربیت پائے ہوئے شائستہ اور مہذب دماغ کا عمومی جوہر
وصف بھی ہے اور اس کی بے انتہا متنوع رنگا رنگ خصوصی شکلیں بھی ہوتی
ہیں، بہر صورت تنقید ناگزیر ہے ماہر دینیات ہوں یا فلسفی، ڈاکٹر ہوں یا
وکیل یا کوئی سائنسدان، تنقید کے تو سبھی دست نگر ہیں۔ اور ان کو چاہے
کوئی علم اس کا ہو یا نہ ہو تنقید کی کسی نہ کسی خاص شکل پر ان کا انحصار ضرور ہے
ساری تحقیق و تفتیش، ساری تلاش و جستجو اور ساری قیاس آرائیاں چاہے
وہ فکر و خیال کی ہوں چاہے مادیات کی، چاہے روح کی۔ اگر ان سب
کی ہدایت و انصرام کے لئے خصوصی اشکال و صور کے مرتب نقشے بھی
معدوم ہوں تو ان میں بڑا انتشار پھیل جائے گا اور وہ قطعی بے ثمر ثابت
ہوں گی۔ پھر وہ آلات جو بحفاظت تمام ان کو ساحل مراد تک پہنچانے کے لئے

خاص طور پر بنائے گئے ہیں، اگر نہ ہوں تو یہ ساری چیزیں ادھر سے اُدھر بھٹکتی بہکتی اور گھسٹتی پھریں گی .... یہ آلات کیا ہیں؟ آلات تنقید! جو اسی مقصد کے لئے وجود میں آئے ہیں کہ وہ حاصل ہونے والے تمام اعداد و شمار کی چھان بین کریں ان کو جوڑیں اور مرتب کریں سنواریں اور درست کریں جانچیں اور پرکھیں لہٰذا وہ ماہر دینیات جو واقعات کو سند پر قبول کرتا ہے اور وہ سائنس دان جو کسی معقول سائنٹیفک ثبوت کے بغیر کوئی چیز قبول نہیں کرتا دونوں کو اپنے اپنے آلات پر یکساں اعتماد کرنا پڑتا ہے یہ آلات بہت سے مواقع پر مادی صورت بھی اختیار کر لیتے ہیں۔ مثلاً نظام قانونی جج، وکلا عدالتیں، قید خانے، پولیس اور قیدی یہ سب کے سب انھیں کی ایک مادی صورت تو ہیں اس پیچیدہ اور بے ڈھنگے نظام کا مقصد اس کے سوا اور کیا ہے کہ چھان بین کی جائے، جانچا پرکھا اور فیصلے کئے جائیں، جالینوس کی قرابادین بھی یہی خدمت انجام دیتی ہے۔ اور قرابادین ہی کی طرح، عہد جدید کے علم طب کا مقصد بھی وہی ہے جس کے ذرائع اور وسائل لاتعداد ہیں۔ ماڈرن قرنیق، آزمائشی نلکیاں اور دیگر آلات اور پھر ساز و سامان سے آراستہ معمل گاہیں سب اسی کی مثالیں ہیں۔

یہ ساری چیزیں اور بالخصوص مادی آلات بے انتہا مفید ہیں پھر بھی ان کی افادیت محدود ہے اور یہ کسی خاص قسم کے معروف حلقۂ عمل ہی میں کام دیتے ہیں، کسی مریض کی نسبت معلوم کرنا ہو کہ وہ بخار کی وجہ سے جاں بحق تسلیم ہوا یا اکسیر کی وجہ سے تو اس معاملے میں سارے کا سارا نظام قانون

بیکار ہے، اسی طرح بغاوت یا مداخلت بے جا کا فرق دریافت کرنا ہو تو قرابادین اس کی "تشخیص" میں قطعاً کوئی مدد نہیں پہنچا سکتی، پھر اس قسم کے بیشتر آلات امراض ہی کا پتہ لگا سکتے ہیں یا جرائم کا مثلاً قانون کسی ملزم کے جرم کا یا کسی جرم میں اس کی بے گناہی کا فیصلہ تو کر سکتا ہے۔ لیکن یہ فیصلہ ہرگز نہیں کر سکتا کہ وہ شخص طبعاً معصوم ہے کسی قانون پسند شہری پر قانون بالواسطہ ہی اثر انداز ہوتا ہے، وہ اس کی بے شمار ایجابی خوبیوں اور نیکیوں پر کوئی روشنی نہیں ڈال سکتا۔ قانون کا اصلاً تعلق سماجی خطاکاروں سے ہے قانون پسند شہریوں سے نہیں، جیسے علم طب کا تعلق بیمار جسموں سے ہوتا ہے مگر طبعی طور پر جو آدمی صحت مند ہو اس کے حق میں ماڈرن سائنس کے جملہ اسباب و وسائل بالکل بے عمل معلوم ہوں گے۔

بہر کیف روح تنقید کے خصوصی مظاہر کو زیادہ سختی کے ساتھ صرف انہی متعلقہ حلقوں تک محدود نہ رہنا چاہیے زندگانی بڑی پیچ در پیچ تنظیم ہے۔ اس کے مختلف شعبے ایک دوسرے سے جداگانہ تو ہیں مگر سب کے سب اسی نا قابل تقسیم انداز سے باہم مربوط بھی ہیں۔ بعض لحاظ سے کسی خاص شعبے کی مہارت خصوصی بڑی اچھی چیز ہوتی ہے، بلکہ زندگی کی پیچیدگی اور آدمی کی عمر کے اختصار کی وجہ سے یہ کچھ ضروری بھی ہے کیونکہ کوئی فرد واحد اطمینان بخش علم دانش کے تمام شعبوں پر قدرت حاصل نہیں کر سکتا وہ زیادہ عرصے تک زندہ بھی نہیں رہتا اس لئے کسی ایک شعبے میں مہارت

خصوصی پیدا کر لینا اس کے لئے ضروری ہے مگر اس کو ایک "لازمی برائی" اور مجبوری تصور کرنا چاہئے۔ ایک ماہر خصوصی (اسپیشلسٹ) اپنے آپ کو کسی خاص حلقے میں محصور کر لیتا ہے اور یہ حلقہ بڑا تنگ اور محدود ہوتا ہے۔ اس کی فکر و نظر محدود ہو کے رہ جاتی ہے۔ اس کا احساس تناسب ضائع ہو جاتا ہے پھر وہ اشیاء پر نگاہ صحیح تناسب سے ڈال ہی نہیں سکتا۔ لہٰذا اسے یاد رکھئے کہ زندگانی کو چھوٹی چھوٹی ٹکڑیوں میں کاٹ کر تقسیم نہیں کیا جا سکتا علم و دانش کی مختلف شاخیں باہم پیوستہ اور مربوط ہیں اور ایک دوسرے کا سہارا ہیں۔ ایک وکیل کو اگر علم طب بھی حاصل ہو تو وہ بہتر وکیل ہو سکتا ہے۔ ایک ڈاکٹر اگر علم النفس بھی حاصل کرلے تو اس کی افادیت میں اضافہ ہو جائے گا۔ اور بقول ایلیٹ اگر شاعر نقاد بھی ہو تو وہ بہتر شاعر ہو گا۔

تنقید کی بہت سی اور خصوصی شکلیں تو سامنے آئی نہیں، بس ایک ہی شکل "ادبی تنقید" کے نام سے سامنے آئی تو اس پر خوب خوب سب و شتم ہوئی سخت لے دے ہوئی۔ "ادبی تنقید" اپنی ذات سے الگ کسی دوسری چیز سے متعلق ہوتی ہے" اور یہ دوسری چیز ادب ہے اس لئے ظاہر ہے کہ ادب کے بغیر خود اس کا کوئی وجود نہیں، تو پھر یہ ایک "طفیلی" ہوئی۔ حالانکہ طفیلی کا لفظ اس کے لئے کسی طرح صحیح نہیں۔ "تنقید اپنے عمومی اور ہمہ گیر مفہوم میں جہاں فیصلوں کی قدر و قیمت کا تعین ہوتا ہو عقل و فہم کے آزادانہ عمل اور فرق و امتیاز کے احساس و شعور کا معاملہ ہو، صرف ادب ہی سے

متعلق نہیں ہوتی (اگر واقعی کسی چیز سے متعلق ہونا ہی اس کے لئے ضروری ہو) بلکہ حیات سے متعلق ہوتی ہے، تنقید تو ختم ہی اس صورت میں ہو سکتی ہے کہ خود حیات ختم ہو جائے تنقید کو وجود میں لانے والی تو حیات ہی ہے اور پھر اپنے تسلسل وارتقا میں اسی پر انحصار بھی کر لیتی ہے۔

(۲)

عام طور سے "تنقید" کا لفظ جب استعمال کیا جائے تو اس سے مراد ادبی تنقید لی جاتی ہے۔

مانتا ہوں کہ تنقید وہ شعبۂ فکر ہے جو یا تو یہ معلوم کرنے کی کوشش کرتا ہے کہ یہ شاعری چیز کیا ہوتی ہے؟ اس کے فوائد کیا ہیں؟ یہ کن خواہشات کی تسکین بہم پہنچاتی ہے؟ اشعار لکھے کیوں جاتے ہیں؟ سنائے کیوں جاتے ہیں؟ یا ان تمام باتوں کے متعلق علم وآگہی کے چند شعوری یا غیر شعوری مفروضات قائم کر کے نظم واشعار کی حیثیت متعین کرتا ہے[۱]"

لیکن جہاں تک میں سمجھ سکا ہوں تنقید کے وظائف دو ہیں۔

(۱) نظری طور پر شعر کی ترکیب وترتیب کی پیش بندی کرنا، زمین ہموار کرنا اور وہ خدمت انجام دینا جو نشانہ باندھتے وقت بندوق کی نکل انجام دی ہے۔ لیکن میرے خیال میں اس قسم کی "پیش بینی" کی کوئی تحریری مثال، جو شعرا کے علاوہ کسی کے لئے ذرا بھی سود مند رہی ہو، موجود نہیں میرے

---

[۱] "دی یوز آف پوئٹری اینڈ دی یوز آف کریٹی سزم"

میرے کہنے کا مطلب یہ ہے کہ اصول نظم و آہنگ کی ابھرتی ہوئی صورت کو پیش کرنے والا تو بس وہی ہے جو اسے برتتا ہے، وجود میں لاتا ہے۔

(۲) شعر کی تراش خراد، اس کی عام نظم و ترتیب کو سنوارنا، جو بات ادا کی گئی ہو اس کی نوک پلک درست کرنا اور مکررات کو چھانٹنا، قلمزد کرنا بالفاظ دیگر وہ کام، جو کسی نیشنل گیلری یا کسی بایوجیکل میوزیم میں کوئی اچھی "مجلس انتخاب" کرتی ہے یا کسی شعبۂ خاص کا نگراں انجام دیتا ہے یعنی معلومات کو اس طرح مرتب کرنا کہ جب کبھی وہ کسی دوسرے شخص (یا نسل) کے پیش ہو تو اس کا جاندار حصہ فوراً واضح ہو جائے۔ اور فرسودہ و متروک قسم کی باتیں اس کا وقت کم سے کم ضائع کر سکیں [۱] اس طرح بقول ایلیٹ دو نظریاتی حدیں مقرر ہو جاتی ہیں ایک تو وہ حد ہے جہاں ہم اس سوال کو حل کرنے کی کوشش کرتے ہیں کہ "شاعری ہے کیا چیز؟" اور دوسری حد وہ ہے جہاں اس سوال کا جواب دیا جاتا ہے کہ "فلاں نظم عمدہ ہے یا عمدہ نہیں ہے"[۲] مگر آج تنقیدی ادب کا سارا ذخیرہ موخر الذکر ہی سوال سے تعلق رکھتا ہے یعنی آرٹ کی کسی خاص تصنیف کی خوبی و خرابی کو واضح کرنا ہے یا اس کی قدر متعین کرنے میں لگا رہتا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ مقدم الذکر سوال کو حل کرنے کی کوشش بھی کچھ کی تو گئی ہے مگر یہ کوشش کچھ زیادہ کامیاب نہیں رہی۔

---

[۱] میک اِٹ ناؤ [۲] دی یوز آف پوئٹری اینڈ دی یوز آف کریٹی سزم"

بہر حال بات صرف اتنی ہے نہیں کہ شاعری کی کوئی موزوں تعریف مل جائے. اور جو مل بھی گئی تو اس سے فائدہ کیا پہنچے گا. مسئلے کے زیر نظر مقاصد تو اس سے کہیں زیادہ وسیع ہیں. لہٰذا یہ گتھی اگر سلجھالی جائے تو اس سے نہ صرف یہ ہوگا کہ کم وبیش بے سود قسم کی کوئی نہ کوئی تعریف حاصل ہو جائے گی بلکہ مدد اس رابطے کو سمجھنے میں ملے گی جو زندگانی و شعر کے درمیان ہے ورنہ یہ مسائل ہنوز منتظر حل ہیں کہ مراحل حیات میں شعر و شاعری کس قدر و قیمت کی چیز ہے۔ ان مسائل کو حل کرنے کی کوشش سعی رائیگاں ہرگز نہیں ہو سکتی مگر عام طور پر تو لوگ اس بات کو جیسے فرض کر بیٹھے ہیں کہ ہم ان ساری باتوں سے آگاہ ہیں اور یہی سبب ہے کہ بیشتر نقادوں نے اپنے آپ کو بس نظم و غزل کی تشخیص و تعین ہی کے مسائل سے وابستہ کر رکھا ہے۔ اسی طرح تنقید کے لازمی اور بنیادی پہلو کی طرف سے نسبتاً غفلت برتی گئی جس کا نتیجہ لازماً یہی ہونا تھا کہ زندگی اور ادب ...... زندگی اور ادبی تنقید ...... کے درمیان ایک تفریق سی پیدا ہو کر رہ جائے۔ چنانچہ ادب کے بارے میں یہ خیال عام ہو گیا کہ اس کی حیثیت روزمرہ کی ضروریات زندگی جیسی نہیں. اس کا درجہ وہ نہیں جو ہماری زندگی میں دال روٹی کا ہے بلکہ وہ ایک قسم کی "لگشری" ہے تعیش ہے اس تصور کی ذمہ داری ظاہر ہے کہ خود ہماری غفلت کے سر ہے ہم نے زندگی اور ادب کے اس اہم رشتے کو فراموش کر دیا جو چولی دامن کا رشتہ تھا۔ اس کا اثر یہ ہوا کہ ادبی تنقید کے معاملے میں وہ روش چل پڑی جس نے ادبی تنقید کو زندگی سے جدا ایک الگ تھلگ

سی بے تعلق چیز بنا کے رکھ دیا اور ادبی نقد و انتقاد کی سرگرمیاں کچھ بہت زیادہ سود مند یا ضروری شے باقی نہ رہیں، عام لوگوں کی نظر میں ادبی نقد و انتقاد گویا ایسا بے نتیجہ و بے ثمر کام ہے جس میں چند بے وقوف و سہل انگار وتن آسان ہی قسم کے لوگ اپنے آپ کو الجھاتے ہیں۔ یعنی بس ایسے لوگ جن میں دوسرے مفید تر کام کرنے کی نہ تو خواہش ہوتی ہے نہ صلاحیت لہٰذا وہ اسی میں لگے رہتے ہیں۔ ادھر ادبی تنقیدوں کا حال یہ ہے کہ ان پر بڑی عالمانہ اور محققانہ فضا طاری رہی ہے اور جن چیزوں کو ہم زندگی کے انگھڑ و کھردرے اور عریاں حقائق کے نام سے یاد کرتے ہیں ان سے دور کا بھی واسطہ باقی نہیں رہتا نتیجہ یہ کہ ان ادبی تنقیدوں کا رخ تجریدی عمومیات کی طرف رہتا ہے اور اگر کبھی تجریدی انداز نہیں بھی ہوتا بلکہ جزئیات و محسوسات کی طرف توجہ مبذول ہو جاتی ہے تو پھر وہ اور بھی لیست ہو جاتی ہیں ۔۔ سطحی قسم کے لفظی اور نحوی تجزیے کے سوا اور کچھ ان میں نہیں ہوتا یعنی بس وہی ٹکنیکل کھیل جس کی بدولت نقاد کی ساری محنت و مشقت، ایک بے کیف اور سپاٹ نمائش و نمود بن کے رہ جاتی ہے۔ کیونکہ ان دونوں صورتوں میں یکساں بے فیض بنجر اور بانجھ ثابت ہوتی ہیں کیونکہ یہ دونوں صورتوں میں دلچسپی سمٹ سمٹا کر صرف اس چیز تک محدود ہو جاتی ہے جو نقاد کے پیش نظر ہو، اور نقاد کی فوری توجہ کا مرکز جو چیز ہوتی ہے وہ دوسری تمام چیزوں سے بے تعلق اور منقطع رہتی ہے اور نقاد اسے پیش بھی تعلقاً بے ربطی و بے علاقگی اور جذبے میں کرتا ہے۔

تخلیقی عمل کوئی سطحی اور سرسری شے ہرگز نہیں ہے یہ تو ایک "فطری عمل انسانی" ہے اور تھوڑی سی بھی تہذیب جس سوسائٹی میں موجود ہو گی۔ وہاں اس عمل کا پایا جانا ضروری ہے۔ اس عمل کا ربط دوسرے اعمال و افعال سے گہرا ہے۔ یہ کوئی الگ تھلگ اور بے علاقہ قسم کی چیز نہیں ہے کہ الگ تھلگ صورت میں پائی جائے۔ ریڈ لکھتا ہے کہ "ہماری نگاہیں پلٹ کر ماضی میں ڈوب جاتی ہیں اور صاف دیکھتی ہیں کہ آرٹ اور مذہب ماقبل تاریخ کے دھندلکے سے ہاتھ میں ہاتھ ڈالے ابھرتے نکھرتے چلے آ رہے ہیں[1]

لہذا آرٹ کو کسی الگ تھلگ قسم (یا کٹی ہوئی ٹہنی) کی طرح ہرگز نہ برتنا چاہئے۔ انسانی سرگرمی و عمل کے دوسرے شعبوں کے ساتھ اس کی وابستگی بڑی گہری ہے بلکہ یہ عرض کرنے کی پھر اجازت دیجئے کہ یہ ایک "فطری عمل انسانی" ہے، فطری طلب و تقاضائے انسانی کی تسکین بہم پہنچانے والا ......" "تاریخ بتاتی ہے کہ آرٹ ایک عمل ہے جو انسان کے ساتھ ساتھ وجود میں آیا ہے ماقبل تاریخ کی اولین سے اولین سوسائٹی پر بھی ایک نظر ڈالئے تو معلوم ہو گا کہ لوگ اپنے گرد و پیش کی دنیا کی نقلیں" اتار اتار کر بڑا لطف و سرور حاصل کرتے تھے ان کی یہ کوششیں اگرچہ بڑی بھونڈی اور خام ہوتی تھیں، پھر بھی ان "نقلوں" کے دیکھنے والے

---

[1] دی مِیننگ آف آرٹ۔

تماشین ہمیشہ موجود رہتے تھے۔ یہ حقیقت ہے کہ آرٹ انسان کے بعض فطری تقاضوں کے لئے سامان تسکین مہیا کرتا ہے۔ اس کے علاوہ بڑا آرٹ ہمیشہ محرک، قوت بخش اور حیرت انگیز ہوتا ہے، ارسطو کی زبان میں تو "بعض اعتبار سے آرٹ دراصل وجود کی ایک بالیدگی ہے، نمو ہے" [۱]

ماقبل تاریخ انسانی کے مطالعے سے اس تخلیقی عمل کی نوعیت و اہمیت واضح طور پر منکشف ہوتی ہے۔ کیونکہ اوائل عہد انسانی کی آرٹسٹک تخلیق اصل میں زندگی مطلق العنان اور دو ٹوک انداز کی بیدرد کیفیات سے ایک فرار تھی۔ ان کی زندگی میں ہر دن، بجائے خود ایک نیا دن تھا، وہ روز اپنی ضرورت کی چیزیں مہیا کرتے تھے اور وہیں کے وہیں اپنی ضرورت پوری کر لیتے تھے ان کی زندگی کو استقلال نصیب نہیں تھا، وہ عرصہ اور مدت کے شعور سے بھی محروم تھے۔ حتیٰ کہ آج بھی ان قبائل کے کسی فرد کو، جو تمدن سے بس واجبی ہی سا مس رکھتے ہیں، وعدہ و امید کا مفہوم سمجھانا بہت دشوار بلکہ ناممکن ہے وہ اپنی فوری ضرورت اور فوری موقف سے آگے کی بات سوچ ہی نہیں سکتا۔ وہ تو حوادث روزگار کے ہر موڑ پر بالکل جبلی تحریک سے عمل کرتا ہے لہذا وہ جب کبھی کسی آرٹ کی تخلیق کرتا ہے مثلاً کسی جادو ٹونے کا سہارا لیتا ہے تو سمجھ لیجئے کہ وہ اپنی ہستی اور وجود کو ان بیدرد کیفیات و احوال سے جو دو اور چار کے سے دو ٹوک فیصلے صادر

---

[۱] پوئٹری اینڈ کرائیس۔

کرتے رہتے ہیں دراصل فرار چاہتا ہے اور ایسی چیز تخلیق کرتا ہے جو اس کے خیال میں کامل و مکمل اور وجودِ مطلق کا ایک نظر آسکنے والا مظہر ہے اس طرح کچھ دیر کے لئے وہ گویا سبیلِ وجود کو روک تھام لیتا ہے ایک ٹھوس اور مستحکم شے بنا لیتا ہے "زمان" سے ہٹ کر "مکان" (SPACE) کی تخلیق کر لیتا ہے۔ اور اس "مکان" کی تشریح ایک خاکے کی صورت میں کرتا ہے پھر اس کے جذبات کی شدت اس خاکے کو نہایت ہی موثر شکل عطا کر دیتی ہے اور یہ ایک مرتب قسم کی چیز، اور ایک وحدت بن جاتی ہے جس کو آپ اس کے جذبات و کیفیات کی ایک ہم معنی و ہم نوا تمثیل اور باقاعدہ مرادف کہہ لیجئے [1]

تحلیلِ نفسی نے آرٹسٹک [illegible] تحریک کی جو تشریح پیش کی ہے اس سے شاید روشنی اس پر زیادہ پڑتی ہے، کیونکہ فرد کی نفسیات کے جو اصول ہیں ان کے مطابق "ہر انتشارِ عصبی کو ایک ایسی کوشش سے تعبیر کیا جاسکتا ہے جس میں آدمی برتری کے حصول کی خاطر، کمتری کے احساس سے نجات پانے کا متمنی رہتا ہے۔" احساسِ کمتری بالعموم گھرانے کے ماحول میں ابھرتا ہے اور اس کی تلافی کے طور پر احساسِ برتری عموماً ایک واہمہ کی صورت میں قائم ہو جاتا ہے۔ مافوق الفطرت قسم کی انوکھی اونچی تمناؤں کے خواب دکھانے والا یہ واہمہ واہیات تو بے شک بہت ہے مگر لاشعور میں گھر بنائے جا

---

[1] دی مینِنگ آف آرٹ۔

رہتا ہے، البتہ معقولیت، ہمدردی اور تعاون باہمی کے جماعتی معیار اصول کی وجہ سے دبا رہتا ہے یہ دبا اور چھپا ہوا احساس برتری ویسے تو ہم میں سے اکثر وبیشتر افراد کے اندر موجود ہے لیکن ایک فن کار (آرٹسٹ) اس منزل کبریائی کے معاملے میں بڑا سنجیدہ ہوتا ہے۔ وہ حقیقی زندگی سے فرار اختیار کرنے پر زندگی کے اندر ایک اور زندگی کی جستجو اور اس کی تگ ودو سے رشتہ جوڑ لینے پر مجبور سا ہے۔ کیونکہ ایک فن کار، اسی بنیاد ومزاج پر فن کار ہوتا ہے کہ وہ اس حیات باطنی کو مثالی شکل وصورت اور کمال بخشنا چاہتا ہے۔ فرائڈ بھی اسی خیال کا حامی ہے وہ کہتا ہے کہ فن کار تو وہی ہے جو فطری اور جبلی احتیاجات کے ان تقاضوں پہ چلتا ہو جو حد درجہ پُر شور ہیں۔ وہ بھوکا ہوتا ہے اعزاز واکرام کا طاقت واقتدار کا دولت وثروت شہرت کا، اور عورت کی محبت کا لیکن تکمیل تمنا اور حصول آسودگی کے ذرائع سے محروم ہوتا ہے۔ لہذا دوسرے ناکامان تمنا کی طرح وہ بھی حقیقت کی طرف سے منہ موڑ لیتا ہے اور اپنی تمام تر دلچسپیوں کو اور اپنی جملہ تشنگی وہوس کو بھی، اپنی خواہشات کی اس تخلیق کی طرف منتقل ومبدول کر لیتا ہے جو اس کے واہمے کی دنیا میں جنم پاتی رہتی ہے۔"
فرائڈ نے بڑی وضاحت سے یہ بتایا ہے کہ کس کس طرح ایک فن کار اپنے واہموں کی عمارت اٹھا اٹھا کر اس شخصی چیز کو اپنے اظہار کی قوت سے آرٹ کا ایک غیر شخصی اور ہمہ گیر روپ بخش سکتا ہے اور اسے اتنا دیدہ زیب ودل رس بنا سکتا ہے کہ دوسرے بھی اس کی تمنا کرنے لگیں۔"

ادب پر نفسیاتی تحلیل کی یہ نگاہ میں تو نہیں ڈالتا لیکن تحلیل نفسی کے اس ماہر نے انتشار عصبی، احساس کمتری، جذبۂ برتری اور واہمہ پر جو کچھ لکھا ہے اس سے توثیق اس حقیقت کی واقعی ہوتی ہے۔ کہ فنکارانہ جذبہ و تحریک ایک فطری چیز ہے اور فن کار کے بارے میں جو بات مشہور ہے وہ مافوق الطبع (ابنارمل) ہوتا ہے، یہ صحیح نہیں اس کی یہ "مافوقیت" (ابنارملٹی) بھی فطری ہی ہے اور ہم جس چیز کی بدولت فنکار کی طرف کھنچتے ہیں وہ اس کی مافوقیت یا ابنارملٹی نہیں بلکہ بنیادی طبیعت اور فطرتیت (فارملٹی) ہے بہر حال وہ جذبہ تخلیق جو فن پاروں کو وجود میں لانے کا ذمہ دار ہے۔ اور وہ شعور نقد و انتقاد جو فن پاروں کی تعین قدر کرتا ہے دونوں ہمارے اندر موجود ہیں اور یہ دونوں صلاحیتیں خلقی اور فطری ہیں ان کی فطرتیت پر اعتراض، خود زندگی کی فطرتیت پر اعتراض ہے اور ان کی افادیت و قدر سے انکار بھی بالفاظ دیگر خود زندگی کی افادیت و قدر سے انکار کے مرادف ہوگا۔

مختصر یہ کہ تخلیق و تنقید کا ساتھ بالکل چولی دامن کا ساتھ ہے زندگی ایک محیط بے کراں ہے اور اس پورے محیط پر بے شمار نقطے ہیں جہاں یہ دونوں باہم مخلوط و مربوط ملیں گی، اس لئے ظاہر ہے کوئی تخلیقی کوشش الگ تھلگ رہ کر وجود میں آ ہی نہیں سکتی۔ کیونکہ ایک ہی چیز ہے جس کے بارے میں فنکار حد درجہ ذکی الحس ہوتا ہے اور اسی شدت سے اس کا اثر بھی

لیتا ہے۔ اور وہ ہے زندگی کی پیچیدگی ۔ یہی سبب ہے کہ ایک فن پارے
کے اندر ایسی قوی اور سریع النفوذ لہریں موجود ہوتی ہیں کہ زندگی کے نازک
سے نازک بعید از بعید اور مخفی سے مخفی پہلو بھی متاثر ہوئے بغیر نہیں
رہتے، لہٰذا وہ تنقید جو اتنے شدید اور اتنے عمیق ارتباط باہمی کی
منکرات ہو یا آرٹ کے کسی کارنامے کو "اصولِ علّت و معلول" سے بے تعلق
قرار دیتی ہے وہ تسلی بخش ہرگز نہیں ہو سکتی ۔

پروفیسر کلیم الدین احمد

تنقید نگاری

اگر انسان کی فطرت میں چیزوں کے دیکھنے بھالنے، سوچنے سمجھنے اور کوئی صحیح رائے قائم کرنے کے بعد ان کو بہتر سے بہتر بنانے کا مادّہ نہ ہوتا تو ترقی کی اتنی منزلیں آسانی کے ساتھ طے نہ ہو سکتیں۔ زندگی ایک جگہ پہ ٹھہر کر قطب از جا نمی جنبد" کا مصداق بن جاتی، ہیئت اجتماعی اور تہذیب و تمدن کا آج کوئی نام بھی نہ جانتا بس انسان جس طرح دنیا میں آیا تھا اسی طرح ہمیشہ ہمیشہ زندگی بسر کرتا اور یہ نت نئی تبدیلیاں جن سے ہم آئے دن دوچار ہوتے ہیں اور ہوتے رہیں گے۔ کہیں خواب میں بھی نظر نہ آتیں۔ یہ سب انسان کی اسی فطرت کا طفیل ہے کہ ہم زندگی کو انقلاب اور تبدیلیوں سے ہم آغوش پاتے ہیں اور قدم قدم پر ہمیں اس بات کا احساس ہوتا رہتا ہے کہ انسان زندگی کے "منت پذیر شانہ" گیسوؤں کو زیادہ سے زیادہ سنوارنا چاہتا ہے اور اس کو زیادہ سے زیادہ خوبصورت زیادہ سے زیادہ حسین، زیادہ سے زیادہ دلکش اور زیادہ سے زیادہ دل موہ لینے والا بنا دینے کا متمنی ہے۔ یہ خواہش انسان میں اس وقت پیدا ہوتی ہے جب وہ زندگی پر گہری نظر ڈالنے کے بعد اس کی خامیوں کو محسوس کرتا ہے۔

جب اس کا شعور اس سے یہ کہتا ہے کہ جو چیزیں زندگی میں موجود ہیں ان میں تھوڑے
سے تصرف کے بعد زیادہ دلکشی کی کیفیت پیدا ہو سکتی ہے وہ انسانیت
کے لئے زیادہ سے زیادہ مفید بن سکتی ہیں۔ ان سے زندگی دو ایک
قدم اور آگے بڑھ کر ترقی کی منزل سے ہمکنار ہو سکتی ہے تو وہ ان
خامیوں میں تصرف کر کے ان کو ٹھیک کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ اس کا یہی
احساس سب کچھ ہے اگر یہ نہ ہو تو کچھ بھی نہ ہو۔ اسی احساس کو ہم تنقید
سے تعبیر کر سکتے ہیں۔

تنقید کا وجود زندگی کے لئے بہت ضروری اور اہم ہے۔ اگر انسان
کو اچھائی برائی کو پرکھنے کی تمیز نہ ہوگی، اگر برائیوں کو اچھائیوں میں تبدیل
کر دینے کا خیال اس کو نہ آئے گا، اگر اس کو اس بات کا احساس نہ ہوگا کہ زندگی
کن چیزوں سے زیادہ بہتر، زیادہ مکمل اور زیادہ خوشگوار بن جائے گی۔
اور کن چیزوں سے غیر مکمل اور ناخوشگوار، اگر اس کا شعور اس پر یہ
امر روشن نہ کر دے گا کہ فلاں اصولوں کی شاہراہ پر چل کر زندگی اپنی
منزل سے زیادہ قریب ہو جائے گی، اور فلاں اصولوں کی شاہراہ پر چلنے میں
اس کو طوالت کا سامنا کرنا پڑے گا، تو گویا وہ خود زندگی اور اس کی
ابجد سے واقف نہ ہو سکے گا۔ اس کو یہ بات معلوم نہ ہوگی کہ ارتقا اور ترقی
کس کو کہتے ہیں۔ یہ سب چیزیں تنقید ہی کی مرہون منت ہیں۔ انسان کی
تنقیدی صلاحیتوں کے سہارے ان کا وجود وابستہ ہے۔ ورنہ یہ خود
کہانی بن جائیں۔

زندگی کے ساتھ ہی ساتھ یہ چیز ادب پر بھی صادق آتی ہے، کیونکہ اوّل تو ادب بہر حال زندگی کا ترجمان ہے اور اس کے ساتھ ساتھ چلتا ہے۔ اس لئے زندگی پر جن چیزوں کا اطلاق ہوتا ہے اس پر بھی ہونا چاہئے اور دوسرے چونکہ اس کو بذات خود کسی صحیح راستے پر لگانا اس کو سوچنا سمجھنا اس کا جائزہ لینا اس میں زیادہ سے زیادہ دلکشی کی کیفیت پیدا کرنا، اس کے پیدا کرنے والوں اور اس سے دلچسپی لینے والوں کا پہلا فریضہ ہے، یہ فریضہ بالکل فطری ہے۔ اس لئے ادبی دنیا میں تنقید کا شہرہ زیادہ سننے میں آتا رہتا ہے۔ چنانچہ ادب میں اس نے اپنی اہمیت کی وجہ سے ایک مستقل فن کی حیثیت حاصل کر لی ہے، ادب کی تخلیق کرنے والا اگر خود یہ نہ جانے کہ جو شاہکار اس نے پیش کیا ہے اس کی اہمیت کیا ہے؟ کون سی چیز اس کی تخلیق کا باعث بنی ہے؟ کون سے حالات اس کے ظہور پذیر ہونے میں ممد و معاون اور محرک ثابت ہوتے ہیں؟ کن عناصر نے اس کو زیادہ دلکش بنا دیا ہے؟ تو وہ کسی اچھے قسم کے تخلیقی کارنامہ کو پیش کرنے کا اہل نہیں ہو سکتا۔ فن کار کسی چیز کی تخلیق کرنے کے بعد، اور دوران تخلیق اپنے فن کو مختلف زاویوں سے دیکھتا رہتا ہے۔ مصوّر جب کوئی تصویر بناتا ہے تو بناتے وقت یہ خیال اس کے دل سے دور نہیں ہوتا کہ آیا اس کی بنائی ہوئی تصویر اصل کے مطابق ہے بھی یا نہیں یا جن جذبات و احساسات کو وہ تصویر میں اجاگر کر کے پیش کرنا چاہتا ہے وہ اجاگر ہو بھی سکے ہیں یا نہیں۔

جب وہ اپنے فن کا مظاہرہ کرتا ہے تو اپنی ہر تان اور ہر لے اور ہر سر

پر اس خیال سے غافل نہیں رہتا کہ وہ اپنے فن کے مظاہرے میں کامیاب ہو بھی رہا ہے یا نہیں۔ اگر اگر وہ کسی بات کی کمی دیکھتا ہے تو اس کو پورا کرتا جاتا ہے، رقاص جب اپنے "لحن بے خروش" کے ذریعے چند مخصوص جذبات واحساسات میں ڈوبا ہوا کوئی رقص چھیڑ دیتا ہے تو یہ خیال کسی وقت بھی اس کے شعور کا دامن نہیں چھوڑتا کہ آیا وہ ان مخصوص جذبات واحساسات کی تصویریں اس طرح پیش کر بھی رہا ہے یا نہیں کہ دیکھنے والے ان سے پوری طرح متاثر ہو سکیں۔ شاعر جب کوئی نظم لکھتا ہے تو ہر شعر اور ہر لفظ پر بار بار رکتا ہے "سوچتا ہے" دیکھتا ہے اور غور کرتا ہے کہ آیا وہ اپنے خیال کو پوری طرح فن کاری کے ساتھ پیش کرنے میں کامیاب ہو بھی رہا ہے یا نہیں۔ غرض یہ کہ فنون لطیفہ کے کسی شعبے سے تعلق رکھنے والا کوئی فن کار اس قسم کے خیالات کو کسی وقت بھی اپنے ہاتھ سے نہیں دیتا ہر لمحہ اور ہر آن اس کو اس بات کی فکر لگی رہتی ہے کہ اس کا تخلیقی کارنامہ زیادہ کامیاب ہو سکے اور اسی خیال کے پیش نظر مختلف اوقات میں اپنے تخلیقی کارناموں پر مختلف زاویوں سے نظر ڈالتے ہیں۔ اور جب تک وہ خود مطمئن نہیں ہو جاتے اس کو عوام تک پہنچانے سے گریز کرتے ہیں ان کے انہی خیالات کو ان کے تخلیقی کارناموں پر اولین تنقید کہا جا سکتا ہے۔ اور کہنا چاہئے کیونکہ سب سے پہلے وہ خود ان کو اپنی ذاتی تنقید کی کسوٹی پر کس کر دیکھ لیتے ہیں۔ پڑھنے والا تو ــــ جس کو ہم نقاد بھی کہہ سکتے ہیں ــ بعد میں اس کو دیکھتا ہے اور دیکھ کر اپنی رائے قائم کرتا ہے اور رائے قائم

کرنے کے بعد دلائل سے اپنے دعوؤں کو استوار کرتے ہوئے ایسے لوگوں تک ان کو پہنچاتا ہے جو یا تو اتنی تکلیف نہیں کرتے کہ اس کو اس طرح دیکھیں، یا ان کی نظر میں خود اتنی وسعت اور گہرائی نہیں ہوتی جو ان تمام باتوں کا پتہ لگا سکے لیکن نقاد کا کام اس وقت لائق ستائش سمجھا جاتا ہے جب اس کی تہہ میں یہ چیز صاف نظر آئے کہ وہ یا تو فنکار کی خامیوں کو اس خیال سے پیش کر رہا ہے کہ فن کار کی اس سے اصلاح ہو یا یہ کہ ان کا ذوق سلیم بہک کر کسی غلط راستے پر نہ جا پڑے۔

اس لئے تنقید کو صرف کسی فنکار کی غلطیاں نکالنے سے تعبیر نہیں کیا جا سکتا۔ کیونکہ وہ غلطیاں اس خیال سے نہیں نکالی جاتیں کہ صرف اس کو نیچا دکھانا ہے۔ اور اس کے فن کی تذلیل کرنی مقصود ہے۔ بلکہ اس کی تہہ میں ایک بلند مقصد ہوتا ہے جس میں تعمیر کی دیوی سانس لیتی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ اس لئے جو تخریبی تنقیدیں لکھی جاتی ہیں اور اب تک لکھی جاتی رہی ہیں۔ ان کو تنقید کے تحت شمار کرنا عبث ہے۔ کیونکہ اول تو ان کا تعلق جذبات سے زیادہ ہوتا ہے اور دوسرے ان کی بنیاد زیادہ تر ذاتی بغض و عناد پر ہوتی ہے، خلوص اور تعقل سے اس کو کوئی سروکار نہیں ہوتا۔ اس قسم کی تنقید میں دنیائے ادب کی بڑی بڑی ہستیاں اُلجھی ہیں۔ فرانس کے مشہور انشاپرداز والیٹر نے ایک زمانے میں شیکسپیئر پر جو بری طرح حملے کئے تھے ان کو کون نہیں جانتا۔ ڈانٹے پر کئے گئے اعتراضات آج بھی مشہور رہیں۔ رشید وطواط نے خاقانی کو جس بُری طرح

آڑے ہاتھوں لیا وہ سب پہ ظاہر ہے۔ فرحتی نے فرد [illegible] نکتہ چینیاں کی تھیں وہ بھی آج کسی سے پوشیدہ نہیں۔ اور اُردو میں سوداؔ نے میرؔ پر جو اعتراضات کئے، رجب علی بیگ سرورؔ نے میرامنؔ کا جو مذاق اڑایا اور ڈاکٹر عبداللطیف نے غالبؔ کی شاعری کی رد میں جو ایک پوری کتاب لکھ ڈالی وہ بھی ہم سب پر روشن ہے (نقدالادب) لیکن کیا یہ تنقیدیں آج تنقیدوں کی حیثیت سے زندہ ہیں۔ اور ان کے لکھنے والوں کو نقادوں کی حیثیت سے کوئی مرتبہ حاصل ہے؟۔ بالکل نہیں آج ان کی تنقیدوں کو کوئی سنجیدگی کے ساتھ پڑھتا تک نہیں۔ اس کی وجہ یہی ہے کہ جو کچھ انھوں نے کہا ہے وہ ان کے دلوں سے نکلی ہوئی باتیں نہیں معلوم ہوتیں۔ اور دوسرے ان میں ہمدردی کے عنصر کا کہیں دور تک بھی پتہ نہیں چلتا۔

انھیں حالات نے تنقید سے متعلق بہت سی غلط فہمیوں کو پھیلایا اور بہت سے بڑے بڑے پڑھے لکھے سمجھ دار اور باشعور لوگ ان کا شکار ہو گئے۔ بعضوں نے یہ خیال کیا کہ تنقید کی سرے سے کوئی ضرورت ہی نہیں ہے۔ بغیر تنقید کے بھی ادب زندہ رہ سکتا ہے اور پھل پھول سکتا ہے۔ کچھ لوگوں نے یہ رائے قائم کی کہ تنقید صرف فن کاروں کی تضحیک و تذلیل کا ذریعہ ہے اور تنقید نگار وہ لوگ ہوتے ہیں جو تخلیقی ادب کے میدان میں ناکام ہوتے ہیں اور پھر جھنجھلا کر تنقید نگاری کا پیشہ اختیار کر لیتے ہیں تاکہ تخلیقی ادب کے علم برداروں کو بُرا بھلا کہیں اور کہہ کر اپنے کلیجوں

کو تھنڈا کریں۔ انزاک ڈزرئیلی نے ایک جگہ لکھا ہے کہ "تنقید نگار" وہ لوگ ہوتے ہیں جن کو ادب اور آرٹ میں ناکامی ہوتی ہے۔ بعض لوگوں کا خیال ہے کہ تنقیدی ادب کے مطالعے سے کوئی خاص فائدہ نہیں ہوتا اس لئے اس کا پڑھنا وقت برباد کرنے کے مترادف ہے لیکن حقیقت ان تمام باتوں کے بالکل برعکس ہے۔ تنقید ادب کے لئے انتہا ضروری اور اہم ہے۔ وہ ادب کو مضبوط بناتی ہے اور وہی کام کرتی ہے جو چمن کے لئے باغبان کرتا ہے۔ یا کسی نوعروس کے لئے مشاطہ! اگر چمنِ ادب کو اس کے حال پر چھوڑ دیا جائے گا تو اس میں بہت سی ایسی خودرو جھاڑیاں اور درخت اُگ آئیں گے جو نہ کسی دلکشی کا باعث بن سکیں گے۔ اور نہ ان سے کوئی فائدہ ہی پہنچ سکے گا چنانچہ تنقید چونکہ ادب کو سنوارتی رہتی ہے اس لئے اس کا وجود ابھی ضروری ہے۔ تنقید نگار حقیقتاً تخلیقی چیزیں پیش کرنے والوں کی تضحیک نہیں کرتے بلکہ ان کو صحیح راستوں پر لگاتے ہیں۔ ان کو نئی نئی باتیں سمجھاتے ہیں۔ جو لوگ فنکاروں کی تضحیک کرتے ہیں ان کو صحیح معنوں میں تنقید نگار کہا ہی نہیں جا سکتا۔ تنقید نگار ان تمام چیزوں سے بلند ہوتا ہے۔ تنقید نگاروں کے لئے یہ کہنا کہ وہ ادب اور آرٹ کی دنیا میں ناکام ہو جانے کے بعد تنقید میں کامیاب ہو جاتے ہیں۔ کسی طرح بھی عقل پر مبنی نہیں کہا جا سکتا۔ تنقید خود تخلیقی ادب کی ایک شاخ ہے اور تنقید کو تخلیقی ادب کے تحت شمار نہ کرنا بہت بڑی زیادتی ہے۔ اس میں کون سی بات ایسی ہوتی ہے جس کو تخلیق نہیں کہا جا سکتا؟ کسی تخلیقی شاہکار کے متعلق نقاد کا کچھ کہنا بذات خود ایک تخلیق ہے اور پھر

جب تنقید نگار اس کو تمام تر ادب کی جمالیاتی خوبیوں سے آراستہ و پیراستہ کر کے پیش کرے تب اس کو تخلیقی تنقید ماننے میں کسی شک و شبہ کی گنجائش رہ ہی نہیں جاتی۔ جہاں تک نفس تنقید کا تعلق ہے اس میں کوئی خاص خامی نہیں اور نہ وہ کسی طرح ادب کے دوسرے شعبوں سے کم مرتبہ ہے خامی انفرادی طور پر نقادوں میں پائی جا سکتی ہے۔ اور پھر خامیاں کس میں نہیں ہوتیں۔

تنقید، جیسا کہ اوپر اشارہ کیا جا چکا ہے تخلیقی ادب ہی کی ایک شاخ ہے جو اپنی نوعیت کے اعتبار سے تخلیقی ادب کے دوسرے شعبوں، یعنی شاعری افسانہ نگاری، ناول نگاری اور ڈرامہ نگاری سے مختلف ہے لیکن اس کو کسی طرح بھی ادب کی ان شاخوں سے کم مرتبہ نہیں کہا جا سکتا وہ بھی ان تمام تخلیقی خصوصیات کی حامل ہوتی ہے جو ان اصناف ادب میں پائی جاتی ہیں۔ یہ تو ظاہر ہے کہ تخلیقی قوت اور صلاحیت انسان کا سب سے بڑا جوہر ہے۔ اس کے بغیر گویا انسان انسان نہیں ہوتا۔ لیکن یہ تخلیقی قوت اور صلاحیت مختلف طرح پر زندگی کے مختلف شعبوں میں نمودار ہو سکتی ہے۔ یعنی اگر ادب اور آرٹ کے بڑے بڑے شاہکار پیش نہ بھی کئے جائیں تب بھی انسان اپنی ان تخلیقی قوتوں اور صلاحیتوں کا مظاہرہ کر سکتا ہے، اور کرتا ہے کیونکہ اس کے ہاتھوں پیش ہونے والی ہر تخلیقی چیز اس کی خوشی کا باعث بنتی ہے انسان اپنی تخلیقی قوتوں کا استعمال پڑھنے لکھنے اور علم حاصل کرنے میں کر سکتا ہے، وہ ان کے ذریعے ادب اور آرٹ کے علاوہ دوسری ضروریات کی چیزیں بھی بنا سکتا ہے۔ پھر کوئی وجہ نہیں کہ تنقید کرتے وقت

وہ اپنی ان صلاحیتوں کو پس پشت ڈال دے، اس کے لئے اس موقع پر بھی ان کا استعمال ضروری ہے۔ اس حقیقت سے قطع نظر اگر ہم یوں بھی دیکھیں تو ہر چیز کی تخلیق کے لئے۔ اور خصوصاً ادب اور آرٹ کی تخلیق کے لئے ایک فضا پیدا کرنے کی ضرورت ہوتی ہے۔ تخلیق بغیر اس کے ناممکن ہے اور یہ فضا پیدا کرنا ہی تنقید کا کام ہے۔ تنقید تخلیقی کام کے لئے ایک ایسا سازگار ماحول پیدا کر دیتی ہے جس سے تخلیق کرنے والا فائدہ اٹھاتا ہے۔ یہ تو ایک امر مسلم ہے کہ ہر شاعر اور ادیب کے لئے یہ بات سب سے زیادہ ضروری ہے کہ وہ اپنے تخلیقی شاہکاروں کو پیش کرنے سے قبل اپنے موضوع کا گہری نظر سے مطالعہ کرے۔ ظاہر ہے کہ وہ زندگی ہی کو اپنا موضوع بنائے گا اور زندگی آج کل بے انتہا پیچیدہ ہے۔ اس لئے اگر وہ اس کو تنقیدی نظر سے نہ دیکھے گا تو اس کی تخلیقات میں وہ گہرائی پیدا نہ ہو سکے گی جو تخلیق کو تخلیق بناتی ہے اور اس کی تخلیقات بالکل سطحی رہیں گی۔ جن کو کوئی اہمیت نہیں دی جا سکتی۔

یہ خیالات میرے اپنے ذاتی خیالات نہیں بلکہ انگلستان کے مشہور نقاد میتھیو آرنلڈ کے خیالات ہیں۔ جس کے ایک بڑے نقاد اور شاعر ہونے سے آج کوئی بھی انکار کی جرأت نہیں کر سکتا۔ اسی سطحیت اور گہرائی کا ذکر کرتے ہوئے میتھیو آرنلڈ گیٹے اور بائرن کا مقابلہ کرتا ہے اور اس بات کو ذہن نشین کراتا ہے کہ بائرن کی شاعری اگرچہ حد درجہ دلچسپ اور دلکش ہے اس میں شعریت بھی کوٹ کوٹ کر بھری ہوئی ہے۔ اسی کو فنی اعتبار سے

بلند بھی کہا جا سکتا ہے۔ لیکن جو گہرائی گیٹے کی شاعری میں ملتی ہے اس کا بائرن کے یہاں فقدان ہے اور اس کی وجہ سوائے اس کے اور کچھ نہیں کہ گیٹے کی نظر زیادہ دور رس و دور بین تھی۔ اس میں تنقیدی صلاحیتیں بائرن سے کہیں زیادہ موجود تھیں اور اس نے زندگی کو بہت ہی زیادہ قریب سے دیکھا تھا۔ اس لئے اچھے تخلیقی کارناموں کو پیش کرنے کے لئے خود فن کار کا اپنے اندر تنقید کی تخلیقی صلاحیتیں پیدا کرنی ضروری ہے۔

چنانچہ تنقید کی اسی اہمیت کے پیش نظر میتھو آرنلڈ نے تنقید کا مقصد یہ بتایا ہے کہ "دنیا میں جو بہترین باتیں معلوم کی گئی ہیں، جو کچھ دنیا میں بہتر سے بہتر سوچا گیا ہے، تنقید کا کام اس کو جاننا، معلوم کرنا، اور پتہ لگانا ہے اور ان کو معلوم کرنے کے بعد دوسروں تک پہنچانا ہے۔ تاکہ وہ نئے اور جدید نظریات و خیالات کی تخلیق میں زیادہ سے زیادہ ممد و معاون ہو سکیں" اور یہ ایک بلند مقصد ہے۔ اس لئے تنقید کو صرف بُرا بھلا کہنے کا ذریعہ سمجھنا کسی طرح بھی درست نہیں۔ اس کی بنیاد میں سراسر تعمیر کے عناصر ہوتے ہیں۔ چنانچہ آج اسی تنقید کو تنقید سمجھا جاتا ہے جو ذاتی بغض و عناد سے پاک ہو۔ جس میں لکھنے والا تہہ تک پہنچا ہو، جس میں اس نے ڈوب کر دیکھ کر چند ایسی باتیں کہیں ہوں جو کسی نہ کسی اعتبار سے پڑھنے والے اور فن کار دونوں کے لئے مفید ہوں، جس میں اس نے محاسن کو پوری طرح کھل کر بیان کیا ہو اور اس کی خامیوں کو ہمدردانہ انداز میں پیش کیا ہو غرض یہ کہ تنقید کے لئے انھیں تمام باتوں کی ضرورت ہے اور اسکے ساتھ

ہی ساتھ سب سے زیادہ اہمیت کی مالک یہ چیز ہے کہ تنقید نگار کی معلومات کافی ہوں۔ وہ زندگی پر گہری نظر رکھتا ہو۔ علوم کے تمام شعبوں سے اس کی واقفیت ضروری ہے۔ وہ یونہی کسی چیز پر حکم نہیں لگا سکتا حکم لگانے سے پہلے، رائے قائم کرنے سے قبل اس کو علوم کے تمام شعبوں میں اپنے خیالات کو دیکھنا پڑے گا۔ اس خیال کے پیش نظر کہ آیا جو کچھ وہ کہہ رہا ہے ـــ درست بھی ہے یا نہیں۔ اس کی رائے کو حقیقت سے کوئی تعلق ہے بھی یا نہیں اسی وجہ سے تنقید نگار کے لئے یہ ضروری سمجھا جاتا ہے کہ وہ عالم متبحر ہو۔ اور خصوصاً آج کے زمانے میں جب علوم میں آئے دن اضافے ہو رہے ہیں آج کل کا نقاد اگر علم ادب، فلسفہ، سائنس عمرانیات، معاشیات، اقتصادیات اور نفسیات وغیرہ سے واقف نہیں تو اس کو کامیاب نقاد نہیں کہا جا سکتا۔ اور نہ اسے نقاد کا لقب پھبتا ہے۔ لگوئی گزیمیاں نے اپنی کتاب (CRITICISM IN THE MAKING) میں ایک جگہ لکھا ہے کہ تنقید نگار کے لئے ضروری ہے کہ اس کے دماغ میں کئی دماغوں کی صلاحیتیں یکجا ہوں۔ اگر ایسا نہیں ہے تو وہ گویا تنقید نگار ہے ہی نہیں اور یہ بالکل صحیح ہے کیونکہ فنکار کو (جس کی تخلیقات پر تنقید نگار تنقید لکھتا ہے) خدا جانے زندگی میں کتنی چیزیں متاثر کرتی ہیں۔ اور اگر اس کو ان تمام چیزوں کا پتہ لگانا ہے اور اس فنکار کی تخلیقات کا صحیح جائزہ لینا ہے تو علوم کے ان تمام شعبوں پر اس کی نظر ہونی ضروری ہے جس سے فنکار کے متاثر ہونے کے امکانات ہیں ورنہ اس پر تنقید لکھنا تو در کنار وہ اس

کو پوری طرح سمجھ بھی نہیں سکتا۔

جب ادب اور آرٹ کے شاہکاروں کو جانچنا، پرکھنا، ان کی اہمیت کا پتہ لگانا اور ان کے متعلق کوئی صحیح رائے قائم کرنے ہی کا نام تنقید ہے تو پھر یہ بات بھی ضروری ہو جاتی ہے کہ ان شاہکاروں کو پرکھنے میں ایک سائنٹیفک نقطۂ نظر کو دخل ہو جب یہ نہ معلوم ہو کہ ادب و آرٹ کو کیا ہونا چاہیئے، وہ کن خصوصیات کے حامل ہوں، ان کا مقصد کیا ہو۔ ان کو کون سے عناصر حسین اور پائیدار بناتے ہیں تو ان پر تنقیدی نظر ڈالنی اندھیرے میں بھٹکنے کے مصداق ہوگا۔ اور نقاد کبھی ان تمام باتوں کا پتہ نہ لگا سکے گا۔ جو تنقید نگاری کے لئے ازبس ضروری ہیں ایسی صورت میں تنقید کا دو حصوں میں منقسم ہو جانا لازمی تھا۔ ایک تو وہ جو نظری کہلاتی ہے اور دوسری وہ جسے عملی کہتے ہیں۔ نظری تنقید میں اصولوں کی بحث ہوتی ہے۔ یعنی اس میں یہ بتایا جاتا ہے کہ ادب اور آرٹ کیا ہیں؟ ان کی اہمیت اور ضرورت کیا ہے؟ اُن کو حسن کاری سے کیا تعلق ہے؟ ان کو زندگی کے ساتھ ہم آہنگ ہونا چاہیئے یا نہیں؟ اور عملی تنقید اس کو کہتے ہیں جس میں کوئی نقاد انھیں بنائے ہوئے اصولوں کی روشنی میں کسی وقت کے ادب اور آرٹ کے کسی مخصوص شاہکار کو دیکھتا ہے، پرکھتا ہے، اور ان کا جائزہ لیتا ہے یعنی وہ ان پر تنقیدی نظر ڈالتا ہے لیکن ان دونوں میں زیادہ اہمیت نظری تنقید ہی کو حاصل ہے کیونکہ وہی بنیاد ہوتی ہے، ادب اور آرٹ کو جانچنے اور پرکھنے کی! چنانچہ اس کی اسی اہمیت کے پیشِ نظر ہر ملک میں، ہر زمانے میں

اس کے متعلق غور و خوض کیا گیا ہے۔ ادب اور آرٹ کو جانچنے کے اصول بنائے گئے لیکن یہ اصول ہر زمانے اور ہر دور میں ایک حالت پر نہیں چلے ہیں بلکہ زمانے کے تغیرات کے ساتھ حالات کی کروٹوں کے پیش نظر ادب اور آرٹ پر گہری نظر رکھنے والے ان میں تبدیلیاں کر رہے ہیں۔ کیونکہ انسان کے سوچنے کی پرواز اور اس کا تفکر کسی محدود مقام پر رہ نہیں سکتا۔ وہ ہر وقت نئی نئی باتیں سوچا کرتا ہے، نئی نئی چیزیں دریافت کیا کرتا ہے چنانچہ ادبی تنقید کے اصولوں میں انسان کے فکری انقلابات اور زندگی کی تبدیلیوں کے ساتھ ساتھ تبدیلیاں ہوا کرتی ہیں۔ آج بھی ہو رہی ہیں اور اس رہتی دنیا تک ہوتی رہیں گی۔ انسان کے علوم میں جس قدر بھی اضافہ ہوتا جائے گا اسی قدر ادب کے اندر تغیرات کے اثرات کی جھلکیاں صاف نظر آئیں گی اور نقاد اس وقت کے ادب اور آرٹ کے شاہکاروں کو انہی علوم کی روشنی میں دیکھنے کے لئے مجبور رہیں گے۔ کیونکہ ان علوم سے فن کار کا اثر پذیر ہونا ناگزیر ہے چنانچہ جو اصول بھی ادب کو جانچنے اور پرکھنے کے لئے بنیں گے۔ ان میں بھی نئے نئے علوم کا خیال رکھنا پڑے گا۔ جن سے انسانی زندگی آئے دن دوچار ہوتی رہتی ہے اور جو اس پر اثر انداز ہوتے رہتے ہیں۔

حالات کی انھیں بدلتی ہوئی کیفیات نے مختلف ادوار اور مختلف اوقات کے تنقیدی نقطۂ ہائے نظر کو ایک دوسرے سے مختلف بنا دیا ہے جغرافیائی حالات، انسانوں کی افتادِ طبع اور ذہنی رجحانات مختلف ممالک کے تنقیدی نقطۂ ہائے نظر میں ایک زبردست انقلابی کیفیت پیدا کر دیتے ہیں۔ سماجی

حالات بھی ان اختلافات کا باعث بنتے ہیں۔ چنانچہ ایک ہی زمانے میں مختلف ممالک کے ادبیات میں اس کو جانچنے کے لئے اتنے مختلف اصول ملتے ہیں کہ ایک کا دوسرے سے کوئی تعلق ہی نہیں رہ جاتا، اور اگر ایک ملک کے مروّجہ تنقیدی نقطۂ نظر کی روشنی میں دوسرے ملک کے ادب کا مطالعہ کیا جائے تو وہ ادب ہی نظر نہ آئے گا۔ مثال کے طور پر یورپ اور ایشیا کے ادبیات میں اختلافات پائے جاتے ہیں۔ آج کی بات نہیں کیونکہ آج ذرائع رسائل کی برق رفتاری نے ان دونوں کو گویا ایک دوسرے کا ہمسایہ بنا دیا ہے۔ لیکن قدیم زمانے میں مغرب میں جو مختلف تنقیدی نقطہ ہائے نظر رائج رہے ان کی روشنی میں اگر اس وقت کے مشرقی ادب کو جانچیں گے تو وہ ایک سعیٔ لاحاصل ہوگی۔ کیونکہ ان نقادوں نے بہر حال اپنی قومی خصوصیات اپنے عوام کی افتادِ طبع و ذہنی رجحانات، اندازِ تفکر، اور اپنے ادب کی مختلف اصنافِ سخن کے پیشِ نظر ان کو ترتیب دیا ہے۔ مثلاً ارسطو نے ٹریجڈی کے متعلق جو خیالات ظاہر کئے ہیں اگر ہم ان کو سامنے رکھ کر ہندوستان کی شاعری میں ان تمام خصوصیات کو تلاش کرنا چاہیں تو اس کا نتیجہ کچھ بھی نہیں نکلے گا کیونکہ اس نے یونانی ڈرامے سامنے رکھ کر اپنے تنقیدی خیالات کو پیش کیا ہے۔ البتہ جو اصول عالمگیر ہیں ان کا اطلاق ہر ملک کے ادب پر ہو سکتا ہے لیکن اس میں بھی قومی خصوصیات، سماجی حالات اور عوام کی افتادِ طبع و ذہنی رجحانات کو ضروری بالضرور پیشِ نظر رکھنا چاہئے ورنہ اس کو سمجھنے میں خاطر خواہ کامیابی ناممکن ہوگی۔

اگر تنقید کو ذرا وسیع معنوں میں لیا جائے تب تو اس کا وجود اس وقت سے نظر آتا ہے جب انسان نے شروع شروع اس دنیا میں آکر اپنا پہلا ادبی کارنامہ گیتوں کی شکل میں پیش کرنے کے بعد اس پر یوں غور کرنا شروع کیا تھا کہ اگر اس میں تھوڑی سی تبدیلی کر دی جائے تو ان میں پہلے سے کہیں زیادہ دلکشی پیدا ہو جانے کے امکانات ہیں اور اس نے اس کو زیادہ سے زیادہ سنوارنا اور نکھارنا شروع کر دیا تھا۔ یوں بھی تنقید فنون لطیفہ کے وجود میں آنے کے ساتھ ہی وجود میں آگئی ہوگی۔ کیونکہ جب کسی چیز کی تخلیق ہوتی ہے تو اس کی اچھائیوں اور برائیوں کو معلوم کرنے کے لئے ایک معیار کا بنا لینا انسانی فطرت . . . . میں داخل ہے۔ جب ادب صرف انسان کے سینوں میں محفوظ رہتا تھا۔ یعنی جب اس نے لکھنا پڑھنا نہیں سیکھا تھا بلکہ اس کی یادداشت ہی سب کچھ تھی۔ اس وقت نہیں کہا جا سکتا کہ تنقید کا کیا معیار تھا۔ لیکن قیاس ہمیں بتاتا ہے کہ کچھ نہ کچھ ہوگا ضرور۔ اس کے بعد جب ہلکی تاریخ کی کڑیاں ملنے لگتی ہیں تو تنقید کی پہلی جھلکیاں سب سے پہلے ہم یونانی ڈرامانگاروں اور شاعروں کی تخلیقات میں پاتے ہیں اس قسم کی تنقید میں سب سے پہلے ہومر کی ایلیڈ میں ملتی ہیں۔ جہاں وہ اس سنہرے نقش کی تعریف کرتا ہے جو ہی فلیسٹس نے ایک ڈھال پر بنایا تھا۔ ڈھال پر اس کاریگر نے ہل چلی ہوئی زمین کا نقش کھودا تھا۔ ہومر اس کو یوں بیان کرتا ہے "ہل کے پیچھے زمین کا رنگ سیاہی مائل تھا اور ہل چلی ہوئی زمین کا سا تھا۔ حالانکہ . . . سب سونے کا کام تھا، یہ اس کے فن کا معجزہ تھا"

اس جملے میں جو تنقیدی صنعت ہے اس کی پروفیسر بسنارڈ بوزنان کے نے بڑی تفصیل سے وضاحت کی ہے۔ اس جملے میں یونان کے شاعر نے نہ صرف صناع کے فن کی خوبیوں کو بیان کیا ہے بلکہ شبیہ اتارنے کی مشکل کا بھی بڑی خوبی سے اندازہ لگایا ہے۔ یہ اشارہ تو ایک ایسے فن کی طرف تھا جو شاعری سے مختلف ہے لیکن شاعری کے متعلق پہلا تنقیدی اشارہ بھی ہمیں ہومر ہی کی دوسری تصنیف اوڈیسی میں ملتا ہے " اس مقدس مطرب ڈیمو ڈکس کو بلاؤ کیونکہ خدا نے اسے گانے کی جیسی صلاحیت دی ہے کسی اور کو نہیں دی اس لئے کہ جیسا دل چاہے اس طرح گا کر وہ انسانوں کو خوش کرے "

اس میں تنقیدی اشارے یہ ہیں۔ شاعر نے مطرب کو مقدس قرار دیا ہے اور گانے کو ایک خداداد نعمت اور گیت گانے کا مقصد یہ قرار دیا ہے کہ اس سے انسانوں کو خوشی (لطف) حاصل ہو۔ ارسطو کے نزدیک بھی شاعری کا بڑا مقصد لطف مہیا کرنا ہے۔ اوڈیسی کے اسی حصے میں ہومر شاعری کے ایک اور فرض کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ شاعر کا فرض ہے کہ جو کچھ وہ بیان کرے وہ سچ بھی ہو۔ وہ اس کو یوں کہتا ہے " اگر تو مجھے یہ (کہانی) سچ سچ سنائے گا تو میں تمام لوگوں میں شہادت دوں گا کہ خدا نے تجھے گیت گانے کا بے مثل ہنر عنایت کیا ہے " (عزیز احمد مترجم بوطیقا) اس طرح یونان کے ڈرامہ نگاروں کے یہاں بھی تنقید کی جھلکیاں جگہ جگہ نظر آتی ہیں۔

اسٹار نتیر، یوری پائیڈیز کی زبانی لکھتا ہے کہ " میں اسٹیج پر وہ چیزیں پیش کرتا ہوں جو میں نے روزمرہ کی زندگی میں چنی ہیں۔ میں نے اپنے

ن کے ساتھ بحث اور سوجھ بوجھ کو شامل کیا ہے اور میں نے لوگوں کو اکسایا ہے کہ وہ سوچیں اور اچھی طرح غور کریں اور اپنے گھروں کا کاروبار اچھی طرح چلائیں !!.. یہ تو وہ باتیں ہیں جن پہ آج کے نقاد بھی کافی بحث و مباحثہ کر رہے ہیں اور جن کو آج کی تخلیقی کاوشوں کے لئے ضروری سمجھا جاتا ہے اسی طرح افلاطون نے اگرچہ اپنی خیالی دنیا سے شاعروں کو نکال باہر کیا ہے لیکن اس کے باوجود اس کی تصانیف میں شاعری اور ادب کے متعلق مختلف خیالات ملتے ہیں جن کو تنقید کے تحت شمار کیا جا سکتا ہے۔

ان تنقیدی خیالات میں کوئی نظم و ضبط نہیں اور نہ ان کی کوئی مستقل حیثیت ہے کیونکہ وہ جگہ جگہ بکھرے ہوئے ہیں پہلی تصنیف جس میں یہ خیالات ہمیں نظم و ضبط کی صورت میں ملتے ہیں اور جو اس فن پر ایک مستقل کتاب کی حیثیت رکھتی ہے وہ ارسطو کی بوطیقا ہے۔ یہ کتاب دنیا میں فن تنقید پر سب سے پہلی کتاب ہے جس میں ارسطو نے فن شاعری پر عموماً اور اس زمانے کے خاص فن ٹریجڈی پر خصوصاً بہت تفصیل سے بحث کی ہے وہ شاعری کو مذہب اور اخلاق کا پابند نہیں کرتا۔ بلکہ اس کو انسانی ذہن و دماغ کی فطری اور اضطراری کیفیت بتاتا ہے۔ اس کے نزدیک شاعری کی ابتدا نقل سے ہوتی ہے اور چونکہ انسان فطرتاً آہنگ و ترنم سے دلچسپی رکھتا ہے اس لئے اس کی اسی خصوصیت نے شاعری کو پیدا کرنے میں بھی مدد دی ہے۔ پھر وہ کامیڈی اور ٹریجڈی وغیرہ کی بحثیں چھیڑ دیتا ہے جو اس کے زمانے کے ڈرامے کی خاص چیزیں تھیں۔ انھیں کے ساتھ ساتھ

وہ وحدت زماں، وحدت مکاں اور وحدت عمل کی ضروریات کی طرف توجہ دلاتا ہے۔ رزمیہ شاعری اور اس کی خصوصیات پر بھی اس میں اچھی خاصی بحث ہے۔ آخر میں وہ شاعر اور اس کی استعمال کی ہوئی زبان کی طرف توجہ دلاتا ہے، شاعری میں زبان کے استعمال کی اہمیت اس کے نزدیک بہت ہی زیادہ ہے۔ ارسطو اور اس کی مذکورہ بالا تصنیف کے اثرات دنیا بھر کی نظری تنقید پر بے پناہ ہیں، یونانیوں سے یہ فن رومنوں نے لیا۔ چنانچہ ہورئیس نے اپنی کتاب فن شاعری لکھی جس میں ارسطو سے بہت کچھ استفادہ کیا ہے۔ شاعری کو ہورئیس بھی تفریح کی چیز سمجھتا ہے اس کے نزدیک فن کار کے لئے خداداد ذہانت کی ضرورت ہے۔ جس کے بغیر کوئی فنکار بھی کامیاب فن کار نہیں بن سکتا۔ نشاۃ الثانیہ کے زمانے میں اسکالیگر نے ارسطو اور ہورئیس کے بنائے ہوئے اصولوں اور مختلف موضوعات پر پیش کئے ہوئے خیالات کا جائزہ لیا اور کافی تفصیل سے اپنے رسالے (POETIK) میں ان پر بحث کی اسی زمانے میں سسترو نے بھی ادبی تنقید پر بہت کچھ لکھا اور پرانے نظریات تنقید کو سامنے رکھ کر سسترو نے اپنی (DEARS POETIKD) لکھی جس میں ان قدیم اصولوں کو از سر نو ترتیب دیا۔ لیکن اپنی طرف سے کوئی اضافہ نہیں کیا، یہ کلاسیکی تنقید تھی جس کا دور کم و بیش سترھویں صدی تک ختم ہو جاتا ہے اور اس کے بعد اس کی جگہ نیو کلاسیکی (NEOCLASSICAD) تحریک لے لیتی ہے جس میں کارنیلی، بوائیلو اور ڈرائیڈن وغیرہ شامل تھے ان

لوگوں نے اپنے نظریات تنقید کی بنیاد یونانیوں اور رومیوں ہی کے بنائے ہوئے اصولوں پر رکھی اور انھوں نے ان کی اہمیت و ضرورت کو پوری طرح ذہن نشین کرایا چنانچہ ان کے تنقیدی اصولوں میں کوئی ایسی خاص بات نہیں سوائے اس کے کہ وہ کم و بیش ارسطو ہی کے پیرو ہیں۔ اور اسی کے بتائے ہوئے اصولوں کو سب کچھ سمجھتے ہیں، لیکن انیسویں صدی کے آخر میں جو تنقید نے ایک نیا رخ بدلا وہ بہت ہی اہم ہے اس وقت کے تنقیدی نظریات کے علمبرداروں میں لینگ، ہرڈر، کولرج اور ورڈ سورتھ اور میتھیو ڈی سٹیل اور ٹین وغیرہ شامل ہیں۔ جنہوں نے یا تو ادب کو فلسفہ بنا کر سمجھنے کی کوشش کی یا اس کو سمجھنے کے لئے سماجی پس منظر اور اس کی اہمیت کو ضروری قرار دیا۔

ان کے خیالات علیحدہ علیحدہ نظر ڈالنے سے زیادہ بہتر یہ معلوم ہوتا ہے کہ تنقیدی نظریات کے مدوجزر کا ایک مختصر سا جائزہ لیا جائے اور خود ان نظریات کو تنقید کی کسوٹی پر کسا جائے۔ کلاسیکی تنقید کے زیر اثر ایک زمانہ تک یہ خیال عام رہا کہ آرٹ اور ادب زندگی کی نقل ہیں جن کا کام سوائے اس کے اور کچھ نہیں کہ وہ انسانوں کے لئے تفریح طبع کا سامان فراہم کر دیں لیکن یہ کوئی ایسی بڑی اور اہم خصوصیت نہیں، انسانی زندگی کا مقصد صرف تفریح کرنا تو نہیں ہے، ادب اور آرٹ اس سے زیادہ اہمیت کے مالک ہیں۔ ان کے وجود پر جس قدر بھی نظر دوڑائی جائے اسی قدر ان کے وجود میں ہمیں بے شمار خصوصیات نظر آتی جاتی ہیں۔ انیسویں صدی سے قبل تنقید

کا جو رواج رہا اس میں کسی سائنٹیفک نقطۂ نظر کو دخل نہیں ہے لیکن انیسویں صدی میں یورپ کے اندر بہت سے ایسے نقاد پیدا ہوئے جنہوں نے مختلف اندازسے ادب اور آرٹ کو سمجھانے کی کوشش کی۔ لیکن ان میں بھی جذباتیت کو زیادہ دخل ہے۔ اس دور کے نقاد یہ تو بتا دیتے ہیں کہ ادب اور آرٹ کیا ہیں اور کن خصوصیات کے حامل ہیں لیکن اپنے ان دعوؤں کو پوری طرح دلائل سے مضبوط نہیں بناتے۔ ورڈسورتھ اور کولرج یقیناً بڑے نقاد تھے۔ لیکن انھوں نے بھی ادب کی جو تعریفیں کی ہیں وہ بہت زیادہ سائنٹیفک نہیں ہیں۔ ورڈسورتھ شاعری اور ادب کو تمام انسانی علوم کا نچوڑ سمجھتا ہے اور کولرج بھی اس کی اہمیت کا قائل ہے کیونکہ اس کے نزدیک شاعری انسان پر بے پناہ اثر کرتی ہے۔ اس کے بعد جذباتی اور رومانی تحریک کی ابتدا ہوئی اور ادب برائے ادب کا نظریہ عام ہوا۔ جس کے علمبرداروں میں کیٹس، اور آسکر وائلڈ وغیرہ ہیں۔ یہ لوگ ادب اور شاعری کو کسی مقصد کا پابند نہیں بنانا چاہتے حسن کا احساس بذات خود ان کے نزدیک ایک بہت بڑی بات ہے کیونکہ انسان کو اس سے ایک ابدی مسرت حاصل ہوتی ہے ان کے نزدیک مذہبیت و اخلاقیات کو ادبیات سے وابستہ کرنا عبث ہے ان کے نزدیک فن کار یہ کر سکتا ہے بری اور بدصورت سے بدصورت چیز کو فن کے ذریعہ سے خوبصورت بنا کر پیش کر سکتا ہے یہ ادب کا خالص جمالیاتی تصور تھا جو کافی عرصے تک ادبی دنیا پر چھایا رہا۔ لیکن یہ

نظریہ زیادہ دنوں تک چلنے والا نہیں تھا۔ کیونکہ حسن کا احساس انسان کو پوری طرح سکون نہیں بخش سکتا، اس کے لئے چند اور چیزوں کی بھی ضرورت ہے۔ چنانچہ اس کا ردّ عمل ہوا۔ جس کے نتیجے میں کچھ ایسی تحریکیں چلیں جنہوں نے ادب اور آرٹ کو بامقصد بنایا۔ ان کے نزدیک ادب صرف حسن کاری ہی نہیں بلکہ انسانیت کو بلند و برتر بنانے کا کام بھی اسکے ذمّے ہے۔

یہ مارکس اور اینگلز کے خیالات تھے جن کو ساری دنیا میں ایک انقلاب کے سیلاب کو لانے کی تمنا تھی۔ ان کے خیال میں ادبی تنقید نگاری کی بنیادیں فلسفے اور جمالیات ہی پر قائم نہیں کی جاسکتی ہیں۔ یعنی جب تک ان پر سائنس کی روشنی میں غور نہیں کیا جائے گا اس وقت تک پوری طرح ان کا سمجھ میں آنا مشکل ہے۔ مارکس اور اینگلز کا فلسفہ چونکہ مادیت پر قائم ہے اس لئے وہ اس عینیت پسندی کے بالکل خلاف ہے جو ایک عرصہ دراز تک دنیا میں رائج رہ چکا ہے، اور جس کے زیر اثر جمالیات کا وہ نظریہ پیش کرنے کی کوشش کی گئی تھی جس کو ہم "ادب برائے ادب" کا نظریہ کہتے ہیں۔ ان دونوں نے اپنے خیالات سے مروجہ فلسفہ اور جمالیات دونوں کی بنیادیں ہلادیں اور اپنا سائنٹیفک نقطۂ نظر پیش کیا۔ انھوں نے ادب اور آرٹ کو چونکہ ایک سماجی فعل قرار دیا۔ اس لئے انھوں نے اس بات کی بھی کوشش کی کہ وہ عوام کے ترجمان ہوں اور ان کے زیادہ قریب آجائیں وہ ادب اور آرٹ کے لئے دو چیزیں ضروری قرار دیتے ہیں ایک تو یہ کہ اس میں افادیت ہونی چاہئے۔ دوسرے یہ کہ وہ تمام تر

جمالیاتی خوبیوں کے بھی حامل ہوں یعنی افادیت اور حسن کا سنگم گویا ادب
اور آرٹ میں ملتا ہے۔ یہ کم و بیش وہی نظریہ ہے جو میتھیو آرنلڈ نے پیش
کیا ہے اس کے نزدیک ادب زندگی کی تنقید ہے جس سے اس کا مقصد
سوائے اس کے اور کچھ نہیں کہ ادب کے لئے زندگی کو بہتر سے بہتر بنانے کا
کام اور انسانوں کو آگے بڑھانے کا خیال سب سے زیادہ ضروری اور اہم
ہے۔ افادیت کا تعلق خارجیت سے ہے اور جمالی پہلو کا تعلق فن کار کی انفرادیت
اور داخلیت سے! چنانچہ آرٹ میں اگر ان دونوں چیزوں کا لحاظ رکھا جائے
تو اس کی زیادہ، کامیابی کے امکانات ہیں.... مارکس اور اینگلز کے ان
خیالات نے آرٹ کے اندر حقیقت نگاری کی تحریک کو ہوا دی، جس کی بنیاد
سائنٹیفک اور منطقی خیالات پر قائم تھی۔

بہر حال یہ ہے تنقیدی خیالات اور تنقیدی نظریات کا مد و جزر!
موجودہ دور میں بھی یہ مباحث جاری ہیں۔ جس کے نتیجے میں طرح طرح کی
تنقیدی تحریکیں چل رہی ہیں۔ ان تحریکوں کے علم برداروں نے اپنے اپنے
اسکول بنا کر اور ان کو مخصوص نام دے کر ادب اور آرٹ کے جمالیاتی اور
افادی پہلوؤں پر کچھ اس طرح زور دیا ہے جس سے انتہاپسندی کی بو
آتی ہے کچھ تو صرف جمالیاتی پہلوؤں کو ضروری سمجھتے ہیں اور کچھ کی نظر صرف
اس کے افادی پہلوؤں ہی پر رہتی ہے! اور اگرچہ یہ آویزش بہت پرانی
ہے۔ لیکن ان کی تحریریں دیکھنے کے بعد یہ معلوم ہوتا ہے۔ جیسے اس بحث کا
دروازہ آج بھی کھلا ہے۔ یعنی ان کے مباحث میں ایک قسم کی تازگی

نظر آتی ہے وہ باوجود پرانی باتیں ہونے کے بالکل نئی معلوم ہوتی ہیں۔
اس کی وجہ سوائے اس کے اور کچھ نہیں کہ یہ مباحث پیچیدہ ہیں اور ساتھ
ہی ساتھ بڑی اہمیت کے مالک ہیں۔

جو لوگ صرف جمالیات سے اپنے آپ کو وابستہ کرنا چاہتے ہیں ان
کے نزدیک ادب کا کوئی سماجی فائدہ نہیں، نہ ان کے نزدیک وہ کوئی
سماجی فعل ہی ہے۔ وہ قدیم جمالیاتی نقادوں کی طرح آج بھی ادب اور
آرٹ کو سوائے ادب اور آرٹ کے کسی دوسری چیز سے وابستہ کرنا نہیں
چاہتے، وہ نہ تو اس کی فلسفیانہ اہمیت کے قائل ہوتے ہیں اور نہ زندگی
سے ہم آہنگی کے! ایسے لوگوں کو جمالیاتی قسم کا کلاسیکی تنقید نگار کہا جا سکتا
ہے۔ ان کے متعلق امریکہ کے مشہور تنقید نگار ارونگ، ببلسٹ کا خیال
ہے کہ وہ اپنی عقل و فہم سے کام لیتے ہیں۔ برخلاف اس کے ادب کے
شاہکاروں کو جانچنے کے لئے ان کو کلاسیکی اصولوں ہی کا سہارا لینا پڑتا
ہے ایسے نقادوں ہی میں آج کل ٹی۔ ایس ایلیٹ وغیرہ شمار کئے جاتے ہیں
وہ کلاسیکی تنقید نگاروں سے بہت زیادہ متاثر ہیں۔ حالانکہ وہ پوری
طرح ادب برائے ادب یا آرٹ کے قائل نہیں ہیں بلکہ اس کو زندگی سے
ہم آہنگ سمجھتے ہیں لیکن ان کے علاوہ جنہوں نے کلاسیکی تنقید نگاروں کے
روائتی اصولوں سے قطع تعلق کر کے انتہا پسندی پر اپنے خیالات کی
بنیادیں رکھی ہیں اور جو پوری طرح ادب برائے ادب کے نظریئے پر
عامل ہیں ان کو امپرشنسٹ کہا جاتا ہے۔ کلاسیکی تنقید نگاروں میں تو

یہ بات خاص تھی کہ وہ زیر تنقید تخلیقات کی فنی اقدار کا پتہ لگاتے تھے
جس میں داخلی پہلو کو اتنا زیادہ دخل نہیں ہوتا تھا لیکن امپرشنسٹ تحریک
کو چلانے والے نقادوں نے اپنے دل کو کسی فن پارے پر تنقید کرنے کے
لئے سب سے زیادہ ضروری قرار دیا یعنی کسی فنی تخلیق کو دیکھ کر جو کیفیات
نقاد کے دل پر طاری ہوں ان کا بیان وہ کھل کر کر دے۔ ظاہر ہے کہ ایسی
تنقید میں داخلیت کو زیادہ دخل ہونا چاہیئے.... زیادہ دخل کیا ہونا چاہیئے
تنقید نگاری کے اس اسکول کی بنیادیں تو تمام تر داخلیت ہی پر رکھی جاتی
ہیں جے۔ ای اسپنگرن اس تحریک کے علمبرداروں میں سے ہے، اس نے
ایک جگہ لکھا ہے کہ کسی فن پارے کو دیکھ کر جو جذبات و احساسات
نقاد پر طاری ہوں ان کا ہو بہو بیان کر دینا تاثراتی اسکول سے تعلق رکھنے
والے نقاد کے نزدیک تنقید نگاری کا سب سے بڑا مقصد ہے تنقید
نگاری کے اس اسکول کی بنیادیں انیسویں صدی کے رومانی اسکول کے
تنقیدی اصولوں پر قائم ہیں۔ والٹر پیٹر کو یہ اپنا استاد مانتے ہیں آرتھر
سائمنس جو اس اسکول کا ایک بڑا اسر برآوردہ نقاد ہے وہ والٹر پیٹر
کی تعریف میں رطب اللسان ہے ان کو ہم جذباتی نقاد کہہ سکتے ہیں۔
کیونکہ وہ جذبات ہی کے ذریعے ادب کے کسی شاہکار کو جانچتے
ہیں اگر ان کے جذبات میں کسی فنی تخلیق کو دیکھ کر ہیجان پیدا ہوتا ہے تو
اس کی ترجمانی کو اصلی اور حقیقی تنقید سمجھتے ہیں، اسپنگرن کہتا ہے کہ میری
خوشی بذات خود ایک جانچ اور پرکھ ہے اور اس سے بہتر پرکھنے کا طریقہ

اور کیا ہو سکتا ہے میں تو صرف تنقید کرتے ہوئے یہ کہہ سکتا ہوں کہ اس فن پارے نے مجھے سب سے زیادہ مسرت بخشی ہے۔ اس لئے یہ سب سے زیادہ اچھا ہے چنانچہ اس کے نزدیک، جو لوگ فن کار کی تخلیقات کو سماجی اور تاریخی پس منظر میں دیکھتے ہیں، ان کو وہ ادبی تنقید نگار نہیں کہتا بلکہ اس قسم کی تحریروں کو تاریخ و عمرانیات کے تحت شمار کرتا ہے۔ اس کا منطقی نتیجہ سوائے اس کے اور کچھ نہیں ہو سکتا کہ تخلیقات میں مواد کو پوری طرح نظر انداز کر دیا جائے اور صرف جذبات و احساسات کے سہارے تنقید کی گاڑی چلتی رہے۔ یہ خیالات آج کل کی دنیا میں تو زیادہ کامیاب نہیں ہو سکتے کیونکہ ان کی بنیاد ان بورژوا خیالات پر قائم ہے جن میں ذاتی مسرت اور ذاتی خوشی کو اہمیت دی جاتی ہے اور اس کے مقابلے میں عوام کی خوشی اور مسرت کا کوئی خیال نہیں کیا جاتا.... ایسے تنقید نگاروں کا انسانی زندگی سے کوئی تعلق نہیں ہو سکتا۔ کیونکہ انسانی زندگی صرف یہی نہیں بلکہ اس سے کچھ زیادہ ہے وہ زیادہ وسعت اور ہمہ گیری کی حامل ہے۔ اس میں انفرادیت سے زیادہ اجتماعیت کو دخل ہونا چاہیے۔ ورنہ وہ محدود ہو کر رہ جائے گی۔

اس تحریک کے برخلاف کچھ تحریکیں ایسی بھی ہیں جو ادب کو صرف سماجی اور عمرانی پس منظر میں دیکھتی ہیں۔ اور ان کی انتہاپسندی اس کی جمالیاتی حیثیت کو بالکل نظرانداز کر دیتی ہے ان کو اس بات کا یقین ہوتا ہے۔ کہ ادب زندگی کا ترجمان ہے، زندگی ہی کی آغوش میں وہ پرورش پاتا ہے

اس لئے ان کے نزدیک ادب کو زندگی سے علیحدہ کرکے دیکھنا اور پرکھنا کسی طرح بھی درست نہیں فنی تحقیقات کا جائزہ لیتے وقت وہ اس چیز کو زیادہ پیش نظر رکھتے ہیں کہ اس فن کار کے زندگی کے متعلق کیا خیالات ہیں؟ اس نے اس پر کیا اثر کیا ہے؟ اور یہ کہ وہ خود زندگی کو کس سانچے میں ڈھالنا چاہتا ہے؟ چسٹرٹن اور ونڈھم لیوس اسی طرح کے نقاد ہیں، چسٹرٹن پر اگرچہ کسی قدر قدامت کا غلبہ ہے لیکن لیوس جذباتیت و رومانیت کے ساتھ ساتھ قدامت سے بھی نفرت کرتا ہے۔ انفرادی طور پر یہ تنقید نگار اہمیت کے مالک ضرور ہیں۔ لیکن اس سلسلے میں سب سے غور طلب ارونگ بیبٹ اور پال المور ہیں، جنہوں نے ہیومنزم کی تنقیدی تحریک چلائی ہے۔ یہ لوگ ادب کو زیادہ سے زیادہ زندگی کے قریب لانا چاہتے ہیں اور اس کو مقصدی بنانا ان کا سب سے پہلا فریضہ ہے وہ اس کی افادیت کو کسی حال میں بھی نظر انداز نہیں کرتے ان کے خیال کے مطابق اس وقت کا کم و بیش سارا ادب جذباتی اور رومانی ہے اور چونکہ اس نے بنیاد جذباتیت اور رومانیت پر رکھی ہے اور انسانوں کو بہتر سے بہتر بنانے کا خیال نہیں کیا ہے اس لئے گویا اس نے انسانیت کی توہین کی ہے۔ اور اس اعتبار سے وہ انسانیت کے لئے لعنت ہے۔ ان کے نزدیک تو ادب کو مجموعہ ہونا چاہئے ان بہترین خیالات کا جن پر انسانیت نے غور کیا ہے اور جن کو وہ اپنے تجربے میں لائی ہے۔ اس تحریک کے علمبردار ادب کے اخلاقی پہلو پر بہت زور دیتے ہیں اور ان کا خیال ہے کہ ادب کو انسان کے اخلاق کو

درست کرنے کا خیال کبھی بھی نہیں چھوڑنا چاہئے لیکن ہیومنزم نے ادب
کو بہت ہی زیادہ محدود کر دیا ہے جس سے تخلیقی صلاحیتوں میں زنگ لگ
جانے کا اندیشہ ہے وہ ادب کو ضرورت سے زیادہ پابند بنا دینا
چاہتے ہیں۔ ان کے چند مخصوص خیالات و نظریات کا علمبردار اگر ادب ہے
تب تو ٹھیک ہے ورنہ نہیں وہ ادب کو زنجیروں میں باندھ کر رکھنا چاہتے
ہیں لیکن آج کل انسان کے خیالات کی پرواز بہت ہی اونچی ہے انسانی علوم
کم سے کم عرصے میں نہ جانے کہاں سے کہاں پہنچ جانے کے خواہاں ہیں فلسفہ
و عمرانیات اور خود اخلاقی قدریں کسی ایک جگہ پر رک جانا نہیں چاہتی
تھیں اس لئے ظاہر ہے کہ ہیومنزم ان سب کا ساتھ نہیں دے سکتا۔ ان
کی یہ ایک بڑی اور بہت بڑی غلطی ہے کہ انھوں نے اپنے آپ کو چند
مخصوص اصطلاحات کا اسیر کر رکھا ہے جس سے وہ خود اپنے آپ کو
چھڑانا نہیں چاہتے۔

مارکسیت کے زیر اثر جو تنقیدی نظریہ ایک اچھی خاصی تحریک کی
صورت میں پھیلا ہے اس کو انقلابی تنقید کا نظریہ کہتے ہیں۔ اس کے چلانے
والے بورژوا ادب کے سخت مخالف ہیں۔ اور وہ ادب کو "ادب عوام"
(PROLETARIAN LITERATURE) بنانا چاہتے ہیں جو مزدوروں
کے لئے ہو اور مزدوروں ہی کے ہاتھوں وجود میں آئے لیکن ان میں سے
بعضوں کی انتہاپسندی ان کو کبھی تخیل پرست بنا دیتی ہے اور وہ کبھی
ہواؤں میں پرواز کرنے لگتے ہیں "مزدور" "عوام" "سرمایہ داری"

غرض اس قسم کی تمام چیزیں ان کے ہاتھ آکر تخیلی اور رومانی بن جاتی ہیں۔ انھوں نے جگہ جگہ لکھنے والوں کو اس بات کی طرف توجہ دلائی ہے۔ کہ ہر ادیب کا فرض ہے کہ وہ مزدوروں کے متعلق لکھے اور ان کی قوت کو زیادہ سے زیادہ بڑھا کر ان کو مضبوط بنا لے۔ اس قسم کی دوسری تحریک کم و بیش مارکسی نظریۂ ادب پر پوری اترتی ہے اس تحریک میں جذباتیت کو دخل نہیں۔ اور وہ انھیں اصولوں پر عامل ہے جن کو مارکس نے پیش کیا تھا اور جو وضاحت کے ساتھ لینن کے ذریعے ہم تک پہنچے ہیں۔ انقلابی تنقید کا نظریہ اس وجہ سے زیادہ اہم ہے کہ وہ وقت کے مسائل کو سامنے رکھ کر کچھ کرنا چاہتا ہے ظاہر ہے کہ آج کل دنیا کے مسائل میں مزدوروں کی بھلائی چاہنا اور ان کو ہر اعتبار سے بلند کرنا ہے اس لئے وقت کی چیز ہونے کے باعث ادیب کی نظر سب سے پہلے انہیں مسائل پر پڑنی چاہئے لیکن "ادب عوام" پیدا کرنے کی دھن میں اس کی جمالیاتی خوبیوں سے ہاتھ دھو لینا ٹھیک نہیں ہے۔ اگر ادب میں یہ دونوں خصوصیات بیک وقت گلے ملتی ہوئی نظر آئیں تب تو وہ حقیقتاً ادب کہے جانے کا مستحق ہے ورنہ نہیں — انقلابی تنقید کی تحریک میں بڑی جان معلوم ہوتی ہے، کیونکہ ادب کو زندگی کا صحیح ترجمان بنا دینا۔ اس کے پیش نظر ہے ظاہر ہے کہ سرمایہ و محنت کی کشمکش دولت کی غلط تقسیم، انسان کو جبر و استبداد کے ہنجوں سے نجات دلانے کا خیال آج کل زندگی کے بنیادی مسائل ہیں۔ اس لئے ان سے چشم پوشی کرنا ادب کو حقیقت اور واقعیت سے دور کر دینا ہے۔

بعض ملکوں میں نفسیاتی تنقید کی تحریک بھی ان دنوں زوروں پر ہے انگریزی کا مشہور نقاد آئی، اے رچرڈس اس کے علمبرداروں میں سے ہے اس نے تنقید کے لئے ضروری قرار دیا ہے کہ وہ فن کار کے کردار، اس کی شخصیت اور اس کے ذہن و دماغ کا پوری طرح تجزیہ کرے اور پھر کوئی نتیجہ نکالے۔ اس کے بغیر کسی فنی تخلیق کا صحیح جائزہ نہیں لیا جا سکتا۔ نفسیاتی تنقید پر عمل کرنے والے کبھی کبھی فرائڈ کے نظریۂ تحلیل نفسی کو بھی تنقید کے سلسلے میں استعمال کرتے ہیں۔ اور ان کے نزدیک اس وقت تک کسی فنکار کی تخلیقی صلاحیتوں اور اس کے فن پاروں کو نہیں سمجھا جا سکتا جب تک اس کے تحت الشعور میں چھپی ہوئی خواہشات کو نہ سمجھا جائے کیونکہ وہی فنی تخلیق کا باعث بنتی ہیں اس لئے تنقید کی نفسیاتی تحریک ہر اس رجحان سے متاثر ہو رہی ہے جو علم نفسیات میں رونما ہو رہے ہیں۔

غرض یہ کہ اس طرح تنقید کے مختلف نظریے مختلف ممالک میں رائج ہیں۔ زندگی کا چونکہ یہ بحرانی دور ہے اور وہ چونکہ خود ایک کشمکش کے عالم میں ہے اس لئے ادبی تنقید کے ان نظریات میں بھی ایک کش مکش نظر آتی ہے کسی ملک کا کوئی ادب بھی آج ایسا نہ ہوگا جس میں اس قسم کے مباحث نہایت ہی شدت کے ساتھ جاری نہ ہوں۔

اور بنیادی مسائل کی اسی کش مکش کا یہ نتیجہ ہے کہ نظری تنقید سے نقادوں کی دلچسپی زیادہ بڑھ گئی ہے۔ وہ اصولوں پر زیادہ بحث کرتے ہیں اسلئے عملی تنقید کسی قدر پس منظر میں جا پڑی ہے آجکل کا نقاد اگر کسی مخصوص

فنی تخلیق پر بھی نظر ڈالتا ہے تو اس میں کبھی تنقیدی اصولوں کی بحث چھڑ جاتی ہے۔ اور انھیں مختلف اصولوں کی روشنی میں وہ اس کو پرکھتا ہے یہی وجہ ہے کہ عملی تنقید کی حیثیت نظری تنقید کے مقابلے میں ثانوی رہ گئی ہے زیادہ اہم تو تنقید کے اصولوں کا بنانا اور... ان کا قاعدے کے ساتھ پیش کرنا ہے۔ کیونکہ اس سے ادب کو پوری طرح سمجھنے میں مدد ملتی ہے اور چونکہ ان اصولوں کی بنیاد تفکر اور سوچ پر رکھی جاتی ہے اس لئے ادبی دنیا میں وہ کافی وزن بھی رکھتے ہیں۔ چنانچہ کسی صورت میں بھی ان کو سائنس اور فلسفے سے کم مرتبہ نہیں سمجھا سکتا۔

تنقید نگاری ایک فن ہے، فلسفہ وجمالیات کی طرح جس کی اپنی ایک انفرادیت ہے۔ صدیوں کی روایات اس کا سرمایہ ہیں۔ جس کے منظر میں وہ ہمیشہ ترقی کی منزلیں طے کرتی رہی ہے اور آج بھی اس کو تمنا ہے کہ اپنے لئے ترقی کی نئی راہیں نکالے۔ اس میں شک نہیں کہ اس کو آرٹ کی منزل تک پہنچنے میں بہت عرصہ لگا ہے۔ اور اس سلسلے میں اس کو بیسیوں صحراؤں کی خاک چھاننی پڑی ہے لیکن آج اس کو آرٹ کہتے ہوئے کسی کو بھی جھجک محسوس نہیں ہو سکتی۔ فرانس کے مشہور تنقید نگار سینٹ بیو کی وفات پر جارج سینڈ نے ان خیالات کا اظہار کیا تھا کہ تنقید ابھی اپنے بچپن کے عالم میں ہے۔ جس کی صبح ابھی طلوع ہوئی ہے۔ ایک زمانے تک تنقید نگاروں کا شمار قواعد بنانے والوں اور الفاظ پر بحث مباحثہ کرنے والوں میں ہوتا رہا۔ اس کے بعد انھوں نے ادبی مورخوں کا روپ دھار لیا جس پر سینٹ

بیو اور ٹین وغیرہ شامل تھے۔ لیکن حقیقتاً دونوں اس کو آرٹ کی صورت میں دیکھنا چاہتی ہیں۔ آخر وہ آرٹ کی صورت کب اختیار کرے گی؟۔ یہ برسوں کی بات ہے۔ آج تنقید آرٹ کی حیثیت اختیار کر چکی ہے، ہر ڈر، لیسنگ، کولرج، ورڈسورتھ اور ڈی اسٹیل وغیرہ نے اس کو آرٹ کی حیثیت میں بیسیوں منزلوں کو طے کیا اور آج بھی اس کی رفتار میں کسی طرح کی سستی نظر نہیں آتی۔ وہ آگے بڑھ رہی ہے، بڑھتی جا رہی ہے اور ابھی نہ جانے کتنی اور آگے بڑھے گی۔

ڈاکٹر عبادت بریلوی

معیارِ نقد

جنگ ہمیشہ روایات کو تباہ کر دیتی ہے اور ہر شورش و ہنگامہ کے بعد کچھ دنوں کے لئے ملک کی فضا میں ایک قسم کی اداسی چھا جاتی ہے اور پھر اسی اداسی سے ایک ہیجانی کیفیت پیدا ہوتی ہے چنانچہ ۱۹۱۴ء کی جنگ کے بعد مغرب کا یہی حال ہوا اور اس اثر سے مشرق بھی محفوظ نہ رہ سکا۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ آج انسانی زندگی ایک زہرہ گداز مضحکہ بن گئی ہے فضا میں قنوطیت چھائی جا رہی ہے، منشار حیات کو سمجھنے کی ہم جتنی کوشش کرتے ہیں زندگی کا مفہوم اتنا ہی مبہم ہوتا چلا جا رہا ہے۔ معاشی اور اقتصادی مشکلات کے ساتھ ساتھ سیاسی شورش اور ذہنی کشمکش بھی بڑھتی جا رہی ہے اور دنیا ایسی نفسیاتی الجھن میں مبتلا ہے کہ پناہ و سکون کے لئے وہ نئی فضا نئے ماحول اور نئے رجحانات کی تلاش میں ہے پھر ظاہر ہے کہ جب ہماری زندگی کی ضروریات بھی نئی کروٹیں لینے لگی ہیں تو شعر و ادب بھی متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ سکتے کیونکہ زندگی کے ساتھ ادب کا وجود وابستہ ہے اور اسی لئے ماحول کے تقاضے کے مطابق ادب کو نئے سانچے میں ڈھالنے کی کوشش کی جا رہی ہے اور ادب کے ساتھ تنقید کے نظریے

بھی بدلتے جا رہے ہیں۔ دنیا پرانے ڈگر اور فرسودہ راہوں کو چھوڑ کر نئے راستے نکالتی جا رہی ہے۔ فکر و نظر کے جدید طریقے پیدا کئے جا رہے ہیں اور زندگی کی قدریں بدلنے لگی ہیں۔

اردو میں تنقید کا مفہوم محض فرضی اور خیالی تو نہیں ہے البتہ اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ ساٹھ ستر سال قبل ہندوستانی لٹریچر میں تنقید کا کوئی خاص معیار نہ تھا۔ خود انگریزی ادب میں اٹھارھویں صدی عیسوی تک داخلی تنقید (Subjective Criticism) کا رواج نہ تھا۔ انگلستان کے لوگوں نے خارجی (Objective) یعنی قدیم یونانی طرز تنقید کو معیار بنا رکھا تھا۔

سقراط سب سے پہلا شخص تھا جسے تنقید کی اہمیت کا احساس ہوا اور ارسطو نے سب سے پہلے فن تنقید پر مستقل کتاب بوطیقا (Poetics) لکھی ارسطو سے متاثر ہو کر ہوریس اور دانتے نے اسی اساس پر اپنا لائحہ عمل بنایا۔ اس کے بعد جرمنی اور فرانس میں تنقید کا ارتقائی دور شروع ہوا۔ انگلستان میں ڈرائیڈن، پوپ، اڈیسن اور جانسن بھی گویا ارسطو ہی کے منضبط کئے ہوئے اصول پر عملاً قائم رہے، البتہ شیکسپیر نے ٹریجڈی میں ارسطو کے اصول اور نظریہ سے بغاوت کی۔

اٹھارھویں صدی عیسوی سے انگلستان میں رومانی دور شروع ہوا اس دور نے بڑے بڑے نقاد شاعر پیدا کئے۔ ورڈسورتھ، کولرج اور شیلی نے شعر کی نئی تعریفیں کیں۔ ہیزلٹ، لیمب اور ان کے بعد کارلائل، میکالے اور

نتیجہ آرنلڈ نے دنیا کی تنقید میں انقلاب برپا کر دیا اور اب تقریباً ایک صدی سے تخلیق و مطالعہ کے ہر شعبہ میں زندگی کی نئی لہریں دوڑنے لگی ہیں اور فن تنقید سے بھی نئی قسم کی دلچسپی لی جارہی ہے اور ایسے موقع پر جبکہ ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ دنیا کی تاریخ ادب پر نظر ثانی کی جارہی ہے، تنقید نے بھی اپنے میدان کو وسیع کرنا شروع کر دیا ہے اور اسے اپنی عظمت اور اہمیت کا احساس ہونے لگا ہے۔ اس کی قدریں بڑھتی جارہی ہیں جس کے سبب اس نے ایک مستقل فن کی حیثیت حاصل کر لی ہے، اس کا بیّن ثبوت یہ ہے کہ اس کے طریقے اور نظریئے بہت جلد جلد بدلنے لگے ہیں اور اب جبکہ مشین و ایجادات کی ترقی کے ساتھ ہماری زندگی بھی میکانکی بنتی جارہی ہے، ادب کی دنیا میں بھی سائنس کی کارفرمائی شروع ہو گئی ہے۔ شعر کو سائنس کے ہم آہنگ بنایا جارہا ہے اور تنقید کی مشینری بھی سائنٹیفک طریقوں اور میکانکی اصولوں پہ درست کی جارہی ہے۔

اصلاحِ ادب و فن کے لئے تنقید ضروری چیز ہے اس سے بے نیاز رہ کر آرٹ اور ادب کو نہیں سنوارا جاسکتا، اگرچہ ہر دور میں "شعر مرا بمدرسہ کہ برد" کہنے والے لوگ گزرے ہیں، جنہوں نے تنقید کی برائی اور نقادوں کی مذمت کی ہے، چنانچہ ڈیکراِن کو ننگھنی مچھلیاں کہتا ہے۔ ہر چیز کو کتر کتر کھا جایا کرتی ہیں، بعضوں کا خیال ہے کہ ایک ناکام ادیب نقاد بن جاتا ہے، ڈزرائیلی صاف الفاظ میں کہتا ہے "تم جانتے ہو یہ نقاد کون ہیں؟ یہ وہ لوگ ہیں جو ادب اور آرٹ میں ناکام رہے ہیں!" لچپ کے

یہاں میں جو لوگ بالطبع بذلہ سنج ہوتے ہیں اپنی خوش طبعی کے سبب پہلے شاعر بن جاتے ہیں پھر نقاد اور آخر میں نرے احمق ثابت ہوتے ہیں ۔

فنِ نقد سے تعصب کے اسباب

بقول سقراط شعراء محض اپنی فراست کے سبب شعر گوئی کی صلاحیت نہیں رکھتے بلکہ وہ ایسے تخلیقی اور اختراعی ذہن کے مالک ہوتے ہیں جو جوش و ولولہ سے مغلوب ہو جایا کرتا ہے اور وہ پیمبروں اور کاہنوں کی طرح بعض بڑی پُر لطف باتیں کہہ دیتے ہیں مگر اس کا خود انھیں ادراک و شعور نہیں ہوتا ہے کہ وہ کیا کہہ رہے ہیں چنانچہ ان کے مداح اور سراہنے والے ان کی تصنیف سے لطف اندوز تو ہوتے ہیں لیکن ان سے پوچھئے تو وہ نہ خود تشریح کر سکتے ہیں اور نہ ان کے ممدوح شعرائ اپنے شعر کے معنی بتا سکتے ہیں کیونکہ شعر سے لذت اندوز ہونا اور بات ہے اور شعر کا تجزیہ کرنا کچھ اور ۔ اس لئے نقادوں سے ان کی برہمی کا سبب ظاہر ہے مگر آسکر وائلڈ کے خیال کے مطابق تنقیدی صلاحیت کے بغیر کوئی قابل ذکر فنکارانہ تخلیق ممکن ہی نہیں ہے وہ کہتا ہے کہ ہر مصنف خود شناس ہوتا ہے ۔ اور ہر تخیلی تصنیف میں مصنف کا شعور نمایاں ہوتا ہے ۔ شاعر اس لئے شعر نہیں کہتا کہ اسے کہنا ہے بلکہ وہ جو کچھ کہتا ہے اس کا شعور کہتا ہے" اس کے خیال کے مطابق جس عہد میں تنقید کا وجود نہیں رہا وہ تخلیقی عہد بھی نہیں رہا ۔ مگر حقیقت یہ ہے کہ سقراط اور آسکر وائلڈ

دونوں اپنے اپنے خیال میں انتہا پسند ہیں۔ نہ تو ہر شاعر شعر کے شعور
ادراک سے نابلد ہوتا ہے اور نہ ہر تخلیقی انسان لازمًا نقاد۔ تنقید
سے دراصل وہ مصنفین اور شعرا گھبراتے ہیں جو دماغ سے کام کر لیتے
ہیں اور نہ صرف جمالیاتی دلآویزی سے مزہ لینا چاہتے ہیں وہ حسن ترکیب،
حسن بندش، ندرت تشبیہ، طرز ادا، اور اسلوب بیانی کی داد چاہتے ہیں
مگر ہم جب ان کے شعر میں مضمون کی تلاش کرنا چاہتے ہیں تو وہ پریشان
سے ہو جاتے ہیں۔

تنقید سے نفرت کرنے والے اور اس کا مضحکہ اڑانے والے صرف
شعرا اور مصنفین ہی نہیں ہوتے بلکہ بہت سے علم و ادب کا ذوق رکھنے
والے بھی ایسے ہیں جو تنقید کو نہ صرف غیر ضروری بلکہ اسے ذہن انسانی
پر بار سمجھتے ہیں۔ ان کے خیال میں لٹریچر کے سمجھنے کے لئے کسی ذریعے
اور ترجمان کی ضرورت نہیں ہے۔ میں خود بھی ان لوگوں سے اس
حد تک اتفاق کرتا ہوں کہ شرحوں، تبصروں اور مقالوں کی بجائے
اگر ہم براہ راست تصانیف کا مطالعہ کریں تو انھیں زیادہ قریب سے
دیکھنے اور سمجھنے کا موقع ملے گا۔ کیونکہ تبصروں اور تنقیدوں کے
مطالعہ سے ہمارے اور مصنف کے درمیان براہ راست رابطہ قائم
نہیں ہو سکتا ہم اپنی روح اس کی تصانیف میں حلول نہیں کر سکتے ہم دوسروں
کی رایوں پر بھروسہ کرنے کے عادی ہو جاتے ہیں۔ چنانچہ ہڈسن کہتا ہے
کہ "مطالعۂ تنقید، تنقید کا بدل نہیں کر سکتا بلکہ اس سے یہ نقصان ہوتا ہے کہ

مصنف اور تصنیف کے متعلق نا کافی و نا مکمل معلومات حاصل کر کے مطمئن ہو جاتے ہیں"۔ مگر ایسی غلطی کیوں کریں کہ اپنی واقفیت کا ماخذ صرف تنقید کو بنائیں اور مطالعہ کی طرف سے بالکل بے نیاز ہو جائیں۔ غالب کو تصانیف غالب میں ڈھونڈھنے کی ضرورت ہے۔ اس کا آزاد مطالعہ کئے بغیر ہم حالی، حسرت، شوکت (میرٹھی) بیخود، شہا اور آسی کی شرحوں اور پھران شرحوں پر مولانا عبدالحق، بیخود موہانی مرحوم اور مولانا حامد حسن قادری کے تبصروں کے علاوہ مختلف رسائل میں غالب پر مقالات کے ذریعہ اس کو اچھی طرح نہیں سمجھ سکتے، چنانچہ ایک مرتبہ کسی امریکی پروفیسر سے سوال کیا گیا کہ "ٹائمن آف ایتھنز" کے سمجھنے کے لئے کونسی بہترین معاون ثابت ہو سکتی ہے تو اس نے جواب میں کہا "ٹائمن آف ایتھنز"، مگر اس سے تنقید کی افادیت و اہمیت میں کمی نہیں ہو سکتی اول تو ہر کتاب کے مطالعہ کے لئے وقت اور فرصت نہیں مل سکتی ہے ہم میں بہت سے ایسے مشرقی و مغربی زبانوں سے دلچسپی لینے والے طالب العلم ہیں جنہیں طویل کلاسیکی لٹریچر مثلاً ڈیوائن، شاہنامہ اور مثنوی معنوی کے شروع سے آخر تک مطالعہ کا موقع نہیں ملا ہے تاہم ایسے لوگوں کے لئے ہومر، فردوسی اور رومی کی ذات معمہ کی حیثیت نہیں رکھتی ہے انھوں نے مفسروں اور نقادوں سے استفادہ کیا ہے جن کے ذریعے سے انہیں مشاہیر عالم شعرا کو سمجھنے میں کافی مدد ملی ہے۔ دوم اگرچہ یہ صحیح ہے کہ بعض مصنف واقعی ایسے ہیں جن کو اچھی طرح

[1] ہڈسن۔ انٹروڈکشن ٹو دی اسٹڈی آف لٹریچر۔

سمجھنے کے لئے ان سے براہ راست رابطہ قائم کرنے کی ضرورت ہوتی ہے
مثلاً انگریزی میں شیلی اور اردو میں نظیر اکبرآبادی (جنہیں لوگوں نے محض
کھڑی بولی کا بھکاری اور گداگروں کا شاعر سمجھ کر کسی توجہ کے قابل نہ
سمجھا) اور حالی...... سے متعلق جتنے مقالات دیکھتے جایئے۔ ان لوگوں
کے مطالعہ کی اتنی ہی تحریک ہوتی اور اپنا ذوق بڑھتا جاتا ہے —
خصوصاً حالی کے متعلق اگرچہ بہت کچھ لکھا جا چکا ہے مگر ان کے صحیح زرد
خان کے مطالعہ کے لئے ان کو ان کی تصانیف کے آئینہ میں دیکھنے کی ذر
اہلِ ذوق کو ضرورت ہے اور اس کے لئے ہمارا بڑھتا ہوا ذوق
تجسس یہ عذر قبول نہیں کر سکتا کہ ہمارے پاس وقت نہیں ہے مگر اس
کے ساتھ ساتھ ہمیں شیلی، غالب، حالی اور نظیر کے زمانہ کا تاریخی پس
وقت کی معاشرت اور خود ان کے سوانح حیات و ماحول کو بھی سمجھنے کی ضرورت
ہے ہم اپنا مطالعہ صرف ان کی تصانیف تک محدود نہیں رکھ سکتے۔ اسی طرح برا
لئے یہ تو ممکن ہے کہ ہم چاہیں تو وقت نکال کر ٹالسٹائی، ایچ جی ویلس، وکٹر
ہیوگو، آسکر وائلڈ، برنارڈ شا، اور پریم چند میں سے ایک دو کے لٹریچر
لٹریچر فرصت کے اوقات میں دیکھ جائیں۔ مگر بہت سے ایسے مصنفین ہیں
جن کی تصانیف کی تعداد سو دو سو تک پہنچ چکی ہے چنانچہ ہم میں سے ہر شخص
کے لئے والٹیئر اور شبلی نعمانی کی کل کتابوں کے مطالعہ اور مولانا نیاز
کی فلسفیانہ بحثوں کے سمجھنے کے لئے فرصت نکالنا آسان کام نہیں
ہے ہم میں سے کتنے ایسے ہیں جنہوں نے قرآن، احادیث، گیتا اور منوسمرتی

کو بالاستیعاب پڑھا ہے سچ تو یہ ہے کہ ہم میں بڑی تعداد ایسے لوگوں کی ہے جنہیں ان مذہبی حقائق کا عرفان تفسیر و تبصرہ ہی کی روشنی میں حاصل ہوا ہے۔

چنانچہ تصنیف و تنقید دونوں کے مطالعہ کی افادیت الگ الگ ہے ادب کا تعلق زندگی سے ہے اور تنقید کا آداب زندگی سے ہے بقول شخصے "بڑا شاعر ہمیں زندگی کے احساس میں شریک کرتا ہے اور بڑا نقاد لٹریچر کے فنی ادراک میں" کامیاب نقاد اپنے ادبی و تنقیدی فرائض ادا کرنے کے لئے معلومات سے بہرہ ور ہوتا ہے۔ خاص بصیرت اور شعور و فہم کا مالک ہوتا ہے وہ اپنے تجزیہ اور تجربات سے ہمارے دھندلے احساسات و تاثرات کو جو اپنے ابہام کے سبب کوئی عملی افادیت نہیں رکھتے، جلا دیتا ہے۔ مگر ہر آرٹ کی تنقید کے ساتھ ایک عجیب دشواری یہ ہے کہ ہر نقاد کے احساسات و خیالات یکساں نہیں ہوتے، ان کے طرز فکر و زاویۂ نگاہ میں اختلاف ہوتا ہے ہر شخص کے تجربات جن کی روشنی میں ہم حقیقت کی جستجو کرتے ہیں ایک طرح کے نہیں ہوتے بلکہ اکثر ایک ہی شخص کے تجربات مختلف لمحات میں مختلف ماحول کے زیر اثر مختلف ہوتے ہیں دل پر مسرت یا اداسی کا اثر، عمر کا فرق، موسم کی تبدیلی وغیرہ ہمارے ذوق انتخاب و انتقاد پر اثر انداز ہوتی ہیں۔ ہمارے جذبات و حسیات میں فرق پیدا ہو جاتا ہے ایک چیز آج ہمیں پسند ہے کل وہ ناپسند ہو جاتی ہے۔ کبھی کسی چیز میں ایک پہلو سے محاسن نظر آتے ہیں اور کبھی دوسرے زاویے سے اس کے معایب جھلکتے ہیں۔ خصوصاً مصوری اور موسیقی کی دنیا میں

جہاں پہنچ کر ایک استقرائی نقاد بھی جمالیاتی بن جاتا ہے اس اختلاف تجربہ کا امکان زیادہ ہو جاتا ہے۔ ایک ہی رنگ اور ایک ہی نغمہ مختلف کیفیتوں اور مختلف لمحوں میں ایک ہی شخص یا ایک ہی لمحہ میں مختلف طبائع پر مختلف اثر ڈالتا ہے چنانچہ آئی۔ اے رچرڈس جو بیک وقت ماہر نفسیات اور سائنٹفک بھی کچھ ہے۔ فیضان تجربات کے لئے تجربہ کا اثر لینے والے اور دینے والے دونوں کے درمیان ایک رابطہ کی ضرورت سمجھتا ہے وہ جہاں اس بات پر مصر ہے کہ سمجھانے والے میں بیان کرنے کا خداداد ملکہ ہونا چاہئے وہاں وہ اس پر بھی زور دیتا ہے کہ سننے والے میں ایک غیر معمولی ذکاوت حس کا ہونا بھی ضروری ہے ورنہ فیضان تجربات کی کوشش اس حد تک اپنے مقصد میں کامیاب نہیں ہو سکتی جہاں پہنچ کر غالب کو یہ اعتراف کرنا پڑا کہ دیکھئے تقریر کی لذت کہ جو اس نے کہا میں نے یہ جانا کہ گویا یہ بھی میرے دل میں ہے۔

لیکن چونکہ فطری طور پر ادبی شعور اور تنقیدی شعور دونوں کا چولی دامن کا ساتھ ہے، اس لئے میرے خیال میں ایک غیر معمولی ذکاوت حس رکھنے والے انسان کو ادب کی دنیا میں کسی دوسرے کی رہنمائی کی چنداں محتاجی نہیں رہتی ہے۔

تنقید کا مفہوم اور نقاد کا فرض

شعر کہنے سے زیادہ مشکل شعر کی صحیح اور مکمل تعریف جاننا ہے مگر تنقید کی تعریف سے نقاد میں تنقید کی صحیح اسپرٹ پیدا کرنا اس سے زیادہ مشکل ہے" خطیب، حکماء، اولیاء اور شعرا کی دنیا میں کمی نہیں ہوتی مگر کامل

نقاد کہیں صدی دو صدی میں ایک بار پیدا ہوتا ہے" ممکن ہے کہ ان الفاظ میں ہمیں کچھ مبالغہ معلوم ہو لیکن ہم ذرا غور کریں گے تو بڑی حد تک ہمیں اس میں حقیقت نظر آئے گی۔

تنقید کا کام فن کو سنوارنا اور فنکار کی رہنمائی و اصلاح کرنا ہوتا ہے۔ نقاد آرٹسٹ میں تخلیق کا بہتر شعور اور آرٹ سے دلچسپی لینے والوں کو اپنے تجربات سے متاثر کر کے لذت اندوزی کا صحیح ذوق پیدا کرتا ہے تنقید کا مقصد تعمیری ہوتا ہے۔ نقاد بیجا نکتہ چینی کے ذریعہ مصنف اور اس کی تصنیف کی بے قدری نہیں کرتا اسے آرٹ سے دلچسپی ہوتی ہے اور آرٹسٹ سے ہمدردی، وہ نقائص سے آشنا کر کے آرٹسٹ کو سیدھے راستہ لگاتا ہے اکثر انگریز مصنفین کا تو خیال ہے کہ نقاد کو صرف خوبیاں بیان کرنے کی ضرورت ہے خامیوں کو اسے بالکل نظر انداز کر دینا چاہیئے تاکہ تصورات کا کنز مخفی عوام کے مشاہدہ کے لئے منظر عام پر آجائے۔ کالرج کی رائے ہے کہ پہلے ہمیں محاسن تلاش کرنا چاہیئے کیونکہ معائب سے کسی کی صلاحیت کا صحیح اندازہ نہیں لگایا جاسکتا۔ ہنری[۲] ریڈ کے خیال میں بہترین نقاد وہ ہے جو حسن و ہنر پر نظر رکھتا ہو۔ الیرؔ تنقہ نیشی[؟] بھی انھیں لوگوں کی ہمنوائی کرتی ہوئی ایک طویل بحث کے بعد ریمارک کرتی ہے کہ "مشین[۳] کے نقص کو ڈھونڈ کر درست کر دینا اور مشین بگاڑ دینا دونوں دو چیزیں ہیں ایک نہیں ہو سکتیں"

۱؎ Poetry

۲؎ A House man Name of Nature ۳؎

بلا شبہ تعصّبانہ تنقید تنگ نظری کا ثبوت ہے مگر ہم ان مصنفین کے خیال سے جن کا ابھی سطور بالا میں ذکر ہوا ہے پوری حد تک حسن ظن نہیں رکھ سکتے نقاد کا فرض ہے کہ دونوں پہلوؤں پر نظر رکھے محاسن کی تفصیل و تشریح سے اہل ذوق کو شریک لطف کرے اور بالکل ہمدردانہ اسپرٹ میں حتی الامکان دلنشین اشاروں سے آرٹسٹ کو اس کی خامیوں کی طرف متوجہ کرے اسے ہم ہرگز ناروا تنقیص سے تعبیر نہیں کر سکتے۔ اکثر ناتجربہ کار اور نوجوان نقاد تنقید کے دونوں پہلوؤں کے فرق کو نہیں سمجھتے اور تحسین و تقبیح میں تمیز نہیں کر سکتے، ان سے مولانا نیاز کے تنقیدی ادب پر رائے طلب کی جائے تو غالب و مومن کے متعلق ان کے تحسینی مقالات کے بجائے مزے لے لے کر "منطوقات ناطق" جیسے تنقیصی مضامین کا ذکر کریں گے جو نقاد کے ذوق تنقید کا نتیجہ نہیں بلکہ ایک صحافی کے وقتی مصالح کی پیداوار ہوتے ہیں۔ مگر صحیح اسپرٹ رکھنے والا نقاد معمولی حقوق و مطالب العلم نہیں ہوتا ہے۔ تنقید کی ذہنی صلاحیت کے علاوہ ایسے ہی کسی قدر کسب استعداد کی بھی ضرورت ہوتی ہے۔ اسی لئے بعض لوگوں نے نقاد کے لئے اتنی شرائط پیش کر دی ہیں (جن کا مختصر سا ذکر آئندہ صفحات میں آئے گا) کہ ہزار دو ہزار سال میں بھی ایسا ہمہ گیر انسان پیدا ہونا مشکوک معلوم ہوتا ہے، ذاتی طور پر میں اس بات کا قائل ہوں کہ تنقید کی بنیاد محبت پر قائم ہونی چاہئے اس لئے دوسری وہبی و کسبی صلاحیتوں کے علاوہ نقاد کے لئے پہلی شرط یہ ہے کہ اسے زیر بحث ادب سے زیادہ ادیب سے ہمدردی ہو کیونکہ تنقید

کی بدترین مثال وہ ہوتی ہے جس کی تہہ میں حقارت ونفرت کا جذبہ کار فرما ہوتا ہے ہم اسے خدمت ادب نہیں کہہ سکتے بلکہ ادب کا گلا گھونٹنے سے تعبیر کریں گے اور پھر چونکہ محبت کے معنی بیجا حمایت لغو تحسین ، گمراہ کن حوصلہ افزائی اور غلط رہنمائی کے نہیں ہیں اس لئے نقاد کے لئے ضروری ہے کہ وہ ہر طرح اپنے جذبات پر قابو رکھتا ہو اور اسے کافی صبر وضبط کی طاقت حاصل ہو چنانچہ نقاد کے لئے ضروری ہے کہ وہ ہر طرح اپنے جذبات پر قابو رکھتا ہو اور اسے کافی صبر وضبط کی طاقت حاصل ہو چنانچہ نقاد کا اولین فرض ہے کہ وہ اپنے احساسات متوازن رکھے ورنہ اسے تنقید کی ہرگز جرأت نہ کرنی چاہئے۔

بقول میتھو آرنلڈ "قوت تخلیق سے بہرہ مندی کا احساس بڑا سرور افزا اور صحت بخش ہوتا ہے اور کامیاب نقاد جو زندہ دل مصلح ہوتا ہے اس سے یقیناً محروم نہیں رہتا بلکہ وہ اپنے احساس سرور میں اوروں کو بھی شریک کر لیتا ہے" جسے مختصر الفاظ میں ہم یوں کہہ سکتے ہیں کہ نقاد شاعر کے خواب کی تعبیر اصحاب ذوق سے بیان کرتا ہے۔ وہ بڑی ذمہ دار حیثیت رکھتا ہے اسے اپنی ذات کو دہشت انگیز نہ بنانا چاہئے وہ بالفاظ اناطول فرانس "سزا کا فتویٰ صادر کرنے والا قاضی نہیں بلکہ ایک حساس روح ہے جو فنی شاہکاروں کی سیر کے تجربات سے عوام کو متاثر و لطف اندوز کرتا ہے"

E. Nilihi de H. Reed. Lectures on British poetry.

نقاد اور قوّتِ تخلیق

نقاد کی دوسری شرائط کے ذکر سے پہلے ایک مسئلہ پر جو ضمنی طور پر سامنے آگیا ہے مختصر بحث ضروری ہے تخلیق کا مادہ اور لذت اندوزی کی صلاحیت بلاشبہ قدرتی چیزیں ہیں مگر اکثر لوگوں کا خیال ہے جس سے مولانا نیازؔ بھی کسی حد تک متفق نظر آتے ہیں کہ تنقید کی صلاحیت کسبی اور دہبی دونوں ہوتی ہے اور چونکہ ہر نقاد کے لئے ضروری نہیں ہے کہ وہ قوت تخلیق کا بھی مالک ہو، اس لئے "تنقید بذاتِ خود کوئی تخلیقی لٹریچر نہیں اور شاید اسی سبب سے میتھو آرنلڈ قوت تخلیق کو تنقید پر فوقیت دیتا اور ورڈسورتھ تنقید کو محض ادنیٰ قسم کی قوت ایجاد سے تعبیر کرتا ہے مگر قوت ایجاد بھی فطری ہی چیز ہوتی ہے ۔ جس کے بغیر نقاد تنقید کی روح سے آشنا نہیں ہو سکتا چنانچہ مولانا عبدالحقؔ کے خیال سے اس حد تک تو میں بھی متفق ہوں کہ "تنقید پر کتابیں پڑھ لینے سے تنقید نہیں آتی ہے" مگر اعلیٰ پایہ کا کلام اور اعلیٰ درجہ کی تنقیدیں، پڑھنے سے ذوق نقد بھی شاید صرف انھیں لوگوں میں پیدا ہو سکتا ہے جن میں تخلیق اور لذت اندوزی کا کسی قدر مادہ موجود ہے ورنہ ہر وہ شخص نقاد نہیں بن سکتا جسے قدرت کی طرف سے ان دو قوتوں کے علاوہ تنقید کی صلاحیت موجود ہے اور قوت تخلیق بھی رکھتے ہیں شاعر تو ہو سکتے ہیں مگر نقاد نہیں بن سکتے ہیں کیونکہ نقاد تنقید[1]

---

[1] بقول آسکر وائلڈ تنقید بذاتِ خود "اعلیٰ ترین تخلیق بلکہ تخلیق اندر تخلیق ہے"

"تخلیق شعر کے ساتھ ساتھ لذت ہونا اور لذت اندوز کرنا بھی جانتا ہے۔
تنقید آرٹ ہے، آرٹ حُسن اور حُسن حقیقت ہے۔ نقاد کی قوت تخلیق آرٹ کے تجزیہ کی محرک ہوتی ہے وہ حسن سے لطف اندوز ہوتا ہے مگر تاثراتیوں اور جمالیاتوں کی طرح اس سے مسحور نہیں ہوتا وہ اہل ذوق کو شریک لطف و احساس کرنے کے لئے اپنے ہوش و حواس قائم رکھتا ہے وہ حسن کی حقیقت کو سمجھتا اور سمجھاتا ہے۔ مختصر یہ کہ نقاد شاعر ادیب آرٹسٹ سبھی کچھ ہے اور وہ شعر ادب، آرٹ رنگ و موقع کی مصوری سے بے نیاز ہوتا ہے وہ خود تخلیق بھی کرتا ہے اور خلاقان ادب و معانی کے شعور کی تہذیب اور آرٹ کی تکمیل بھی۔

اسکاٹ جیمس[1] کی نظر میں آرٹسٹ کی مثال اس انجینئر کی سی ہے جو جنگل اور پہاڑ کاٹ کر راستہ کھولتا ہے اور نقاد بمنزلۂ انسپکٹر کے ہے جو جانچ کے لئے جاتا ہے چنانچہ وہ کہتا ہے کہ "جس طرح فن تعمیر کا بہترین نقاد معمار اور فن باغبانی کا نقاد باغبان ہی ہو سکتا ہے اسی طرح ایک غیر شاعر کبھی شعر کی تنقید نہیں کر سکتا مگر ہر فن تعمیر و باغبانی کا نقاد پیشہ ور معمار یا باغبان نہیں ہوتا اس لئے نقاد کے لئے شعر گوئی لازمی شرط نہیں ہے"۔ جیمس اس امر کی وضاحت بھی کرتا ہے کہ جس طرح ہر کامیاب انجینئر انجینئرنگ کی خامیوں کو نہیں بتا سکتا، ہر کامیاب شاعر بھی ضروری نہیں کہ نقاد بھی ہو جائے (Creating power) کے معنی قوت تخلیق کے ہیں مگر مولانا

---

[1] H. Riead lectures on British poets

نیاز نے اس کا ترجمہ فیاضی سے قوت تصنیف کیا ہے۔ حالانکہ نقاد کے لئے ضروری نہیں ہے کہ وہ کوئی شاعرانہ تصنیف بھی پیش کرے، اور شاید اسی بنا پر انھوں نے ان نقادوں سے اتفاق کر لیا ہے جو طلبہ کو علم تنقید پڑھنے کی ترغیب دیتے ہیں حالانکہ یہ شاعری کی طرح وہبی و وجدانی شے ہے سیکھنے سے نہیں آتی اور نہ دلائل و براہین سے سمجھائی جا سکتی ہے۔

نقاد کے شرائط

نقاد میں چند ایسی باتوں کا ہونا ضروری ہے جن کے بغیر تنقید تنقید نہیں ہو سکتی، ہم ذیل میں اس کے متعلق کچھ لوگوں کے خیالات پیش کرتے ہیں۔

• نقاد کے لئے علت و معلول کا ادراک، گہری معلومات، تیز نگاہی اور بلند نفسی ضروری چیز ہے اس کے فیصلہ میں اعتدال ہونا چاہئے اور اسے سارے معیار و مراتب کا احترام کرنا چاہئے۔" (ہارٹے ریلیس)

• معمار کے ساتھ ساتھ انسپکٹر کو بھی ان مسالوں کی واقفیت ہونی چاہئے جن کی تعمیر میں ضرورت ہوتی ہے اسی طرح ادب و شاعری کے نقاد کے لئے بھی ضروری شرط ہے کہ وہ شاعر کے احساسات سے آشنا ہو بلکہ شاعر کے احساسات کے سمجھنے سے پہلے اپنے احساسات کا جائزہ کر لے تاکہ بے تعلق بے ربط اور اٹکل پچو تاثرات سے محفوظ رہ سکے (اسکاٹ جیمس)" یہ بتا دینا میرے لئے بے موقع نہ ہوگا کہ ایک روشن خیال نقاد کے لئے ضروری ہے کہ :-

اس کا دماغ بیک وقت عملی اور فلسفیانہ دونوں قسم کا ہو جس میں تخلیقی و تحلیلی ہر دو صلاحیتیں موجود ہوں اس میں ذوق سلیم کی اثر پذیری بھی ہو اور عملی تخیل سے بھی شاید ہمدردی رکھتا ہو۔ روایاتی مواعظ و منقولات سے متاثر نہ ہو۔ ذکی الحس تیز ادراک اور ایسے تنقیدی ذوق کا مالک ہو جو غبار آلود اور متلون عصبیت سے بہت بلند ہو"(ایچ۔ریڈ)

• تربیت یافتہ دماغ، عالمانہ نازک مزاجی، لطافت ذہن اور غایر مطالعہ کی نقاد کو ضرورت ہے"! (والٹرپیٹر)

• وسعت نظر، فہم، ادراک اور ہمدردی کی ہمہ گیری، شخصیت اور تاریخی لگاؤ میں انقلاب اور اس کے ارتقا کا احساس اور داخلی تاثر کی صلاحیت رکھتا ہو یہ ہیں نقاد کی شرطیں" (اناطول فرانس)

• ادب قدیم ہو یا جدید نقاد کے لئے مصنف کے خیالات کا تجزیہ اور مضمون، اسلوب، تکنیک، اور ہیئت و مواد کی جانچ ضروری ہے اگر قدیم ہے تو قدیم کو سمجھنے کی کوشش کرنی چاہئے اور یہ بھی دیکھنا چاہئے جدید ثقافت کی حیاتی رَو میں اس کی پرانی قوت کس حد تک سرگرم کار ہے اور اگر جدید ہے تو یہ دریافت کرنے کی ضرورت ہے کہ اتنی تیزی اور شدت کہاں سے آئی اور التہاب کیسے پیدا ہو گیا"! (لانگینس)

کوئی شخص دماغ کی ہمہ گیری کے بغیر صحیح نقاد نہیں ہو سکتا"
(شیگل)

جدید و قدیم

ہمارے یہاں جدید طرزِ تذکرہ نگاری اور تنقیدی تاریخ نویسی سے قبل یعنی حالیؔ اور آزادؔ سے پہلے شاعری کے سوا جو ہمیں فارسی سے بطور میراث ملی تھی، اردو نثر میں کوئی قابلِ ذکر لٹریچر نہ تھا۔ شاعری کا بھی ہمیشہ ایک ہی رنگ رہا جس کے ساتھ ساتھ قدیم طرزِ تنقید کا بھی وجود تھا ظاہری ہیئت طرزِ اظہار، حسنِ بیان کو اہمیت دی جاتی تھی۔ لوگ متروک الفاظ کے استعمال سے احتیاط کی کوشش کرتے تھے۔ زبان کی صفائی ہوتی رہی مگر معنوی حیثیت سے کوئی خاص تبدیلی نہیں آئی جدّتِ تخیل سے زیادہ ادا کا خیال رہا چنانچہ اس وقت تک اردو ادب کی دنیا میں قدیم و جدید کا کوئی جھگڑا پیدا نہ ہوا تھا مگر اب جب کہ ترقی کے ساتھ ساتھ اُردو ادب میں تنقید نے بھی ایک حیثیت حاصل کر لی ہے، تنقید میں لفظ "قدیم و جدید" کی اہمیت کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ اور یوں دیکھئے تو یہ قدیم و جدید کا قصہ بہت پرانا ہے اور ہر زمانہ میں رہا ہے اور اس کے مقابلہ میں ایک اور نئی چیز آ جاتی ہے جو کل پھر پرانی ہو جائے گی۔ فرق صرف یہ کہ پہلے ہمارے ذوق میں تبدیلیاں کم ہوا کرتی تھیں، مگر سائنس اور ایجادات نے اب اس کی رفتار بہت بڑھا دی ہے طے مکان کی! سہولتوں نے دنیا کے پھیلاؤ میں کمی کر دی ہے زمین کی مسافت میں کمی کے سبب نہ صرف مشرق و مغرب کی سرحدیں مل گئیں ہیں بلکہ ہر شے کی

رفتار بڑھ گئی ہے اور مزاج دہر میں تلون پیدا ہو گیا ہے یہاں تک کہ اب ہم بہت جلد ہر چیز سے اکتا جانے کے عادی ہوتے جا رہے ہیں۔ تھوڑے ہی دنوں کے بعد ہر نئی چیز نامقبول ہو جاتی ہے ہم حالات میں بہت جلد جلد تبدیلیاں چاہتے ہیں، اور ہمیں سائنس کی ترقی کے ساتھ ایسا محسوس ہونے لگا ہے۔ جیسے گردش ارض کی رفتار میں بھی غیر معمولی سرعت پیدا ہو گئی ہو۔ اور شاید کوئی زبردست دھما کا ہونے والا ہو۔ ایٹم بم سے بھی زیادہ ہولناک تباہ کن اور ہلاکت آفریں دھما کا اور "انسان جو سب سے پیچھے اس جہان میں آیا ہے۔ شاید سب سے پہلے اس سے تباہ ہو جائے۔

لفظ جدید جدیدیت میں ہر چند اس قدر فرسودگی آگئی ہے اور زمانہ کی رفتار کے ساتھ اتنی سرعت سے ہم نے بھی اتنی کروٹیں بدلی ہیں کہ ایک قسم کی تھکن سی محسوس کرنے لگے ہیں۔ اور اس کا ردِ عمل یہ ہو رہا ہے کہ ہم اپنے دل کو کبھی کبھی جدت تخلیق و تخئیل کی تحسین کے لئے بھی آمادہ نہیں پاتے ہیں، تاہم تنقید میں "جدید و قدیم" دونوں کا احترام ہمیں کرنا پڑے گا۔ ہمیں قدامت و جدت کے معاملے میں فیاضانہ رواداری اور رواداراند فیاضی کا خیال رکھنا چاہئے ادب کی دنیا میں قدامت پسند و جدت پسند ہر دو متعصب، تنگ نظر اور غیر ذمہ دار ہو جاتے ہیں۔ ایک کو ہر نئی چیز میں تخریب کی صورت نظر آتی ہے تو دوسرا کسی قدیم چیز کے وجود میں معقولیت نہیں پاتا ہے لیکن فیاض

اور روادار نقاد جو ماضی سے باخبر ہوتا ہے اور حال کا شعور رکھتا ہے ہر ایسی جدت کے خیر مقدم کو تیار رہتا ہے۔ جس میں ترقی کی صورت نظر آتی ہو اور ہر اس قدیم شے کی قدر کرتا ہے۔ جس کی افادیت باقی ہو کیونکہ نہ ہر جدید شے اچھی ہوتی ہے اور نہ ہر قدیم بری۔ بلکہ ہمارے پیش نظر اگر کوئی قدیم تالیف ہے تو بحیثیت نقاد ہمیں اسے کبھی محض اس لئے مطعون نہیں بنانا چاہئے کہ اب اس کا زمانہ نہیں رہا اور وہ اپنی افادیت کھو چکی ہے یا اس فضا کی ترجمانی نہیں کر رہی ہے جس میں ہم سانس لے رہے ہیں۔ اس لئے اس بات کی بھی ضرورت ہے۔ کہ نقاد تنقید میں کتاب کے زمانہ اور نقاد کے سوانح و ماحول سے واقفیت کلی رکھتا ہو چنانچہ میر، سودا، اور انشا پر اپنے قدیم ماحول کا اثر پڑا، اور اقبال جدید ماحول سے متاثر ہوئے ہیں اس لئے انکے کلام کو انھیں کے زمانہ کے معیار پر پرکھنا چاہئے۔ شاعر و ادیب ہمیشہ ماحول نہیں تیار کرتا بلکہ اکثر انقلاب زمانہ سے متاثر ہو کر وہ دنیا کو اپنا ہم نوا بنانے کی کوشش کرتا ہے۔

کچھ لوگ مشاہیر ادب پر اعتراضات کے ذریعہ مشہور ہونے کی کوشش کرتے ہیں اور کچھ ایسے ہیں جو محض ذاتی تعلقات کے لئے غیر مستحق لوگوں کی بیجا تحسین کرتے ہیں مگر ایک بے لاگ نقاد جو اپنے دوستوں کے عیوب بھی بے دھڑک بیان کر دینے کی جرأت رکھتا ہے وہ دشمنوں کے اظہار محاسن میں بھی بخل کو راہ نہیں دیتا مدعا یہ کہ مقصد خدمت فن ہونا چاہئے نہ کہ

حریف سے انتقام یا دوست کی محبت کی صلۂ بخشی میتھو آرنلڈ کہتا ہے "تنقید اس بات کی بے غرض کوشش ہے کہ دنیا کی بہترین معلومات و افکار سے آگاہی حاصل ہو، اور اس کی اشاعت کی جائے تاکہ ہماری تخیلی و تخلیقی صلاحیت کو سہارا مل سکے۔

تنقید اور حقیقت نگاری

آرنلڈ نقاد کے لئے حقیقت نگاری کی پابندی بھی ضروری سمجھتا ہے لیکن سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ حقیقت کہتے کس کو ہیں، حقیقت کی تعریف کیا ہے: حقیقت نام ہے اپنے احساس و ادراک کی صحیح ترجمانی کا خواہ ہمارے محسوس کرنے میں غلطی ہوتی ہو، خواہ ہمارے ادراک نے خطا کی ہو اور خواہ وہ واقعیت سے دور ہی کیوں نہ ہو، اگر ہم نے اپنے صحیح تاثرات کے اظہار میں غلط گوئی سے کام نہیں لیا ہے تو وہ حقیقت ہے مگر حقیقت (Truth) اور واقعیت (Reality) میں بڑا فرق ہے حقیقت صحیح جذبات نگاری ہو سکتی ہے مگر واقعہ نہیں ہو سکتی مثال کے طور پر کسی نمائش گاہ میں ایک مستطیل شکل کے بے حد خوشنما صندل کے بنے ہوئے صندوق کے دیکھنے کو کافی لوگ جاتے ہیں، اس کی ساخت نہایت مضبوط اور کام بہت صاف اور دلکش ہے اس پر اعلیٰ قسم کے نقش و نگار بنے ہوئے ہیں، چار اشخاص اسے چار مختلف زاویہ ہائے نگاہ سے دیکھتے ہیں۔ اس کا مشاہدہ چاروں کے طبائع پر مختلف طور سے

اثر انداز ہوتا ہے چنانچہ ان کے تاثرات کے بیان میں، جو ان کے جذبات پر ان کے خاص زاویۂ نگاہ سے مشاہدہ کا عکس ہیں، حقیقت پر مبنی ہونے کے باوجود، اختلاف نظر آتا ہے تاہم ان میں سے کسی کو ہم غلط بیانی کا مجرم نہیں کہہ سکتے اس لئے کہ ان کے بیان میں حقیقت ہے تاہم وہ حقیقت واقعہ نہیں اس لئے کہ واقعہ یا اصلیت ہمیشہ ایک ہی ہو سکتی ہے اور اس کے بیان میں اختلاف نہیں ہو سکتا، مختصر یہ کہ نقاد آرٹ کی تفسیر نہیں بلکہ آرٹ کے متعلق اپنے تاثرات پیش کرتا ہے۔ چنانچہ آسکر وائلڈ نقاد کے لئے اصلیت کی تلاش کو لغویت سے تعبیر کرتا ہے۔ برگساں کہتا ہے کہ نہ صرف ہمارے اور فطرت کے درمیان بلکہ خود ہمارے اور ہمارے احساسات کے درمیان ایک حجاب حائل ہے جس کے سبب کبھی حجاب گہرا رہتا ہے مگر شاعر اور آرٹسٹ کی نگاہ میں تارعنکبوت بن جاتا ہے اور چونکہ زندگی کی نظر اشیاء کے صرف افادی پہلو پر رہتی ہے اس لئے خود اپنے غیر افادی تاثرات ہمیں دھندلے اور مبہم نظر آتے ہیں۔ ہم دیکھتے ہیں ہم سنتے ہیں ہم سوچتے ہیں اور اپنے دل کی گہرائیوں تک پہنچ کر جب اپنے احساسات کی تحلیل کرتے ہیں تو ہمیں معلوم ہوتا ہے کہ (ہمارے تحت شعور میں) بہت سی ایسی اشیاء مخفی ہیں جن کی انفرادیت ہم سے گریز کر رہی ہے اور اس وقت تک نظر انداز رہے گی جب تک ان میں مادی نقطۂ نگاہ سے ہمارے لئے کوئی افادیت پیدا نہ ہو جائے" چنانچہ بہت ممکن ہے کہ کچھ دنوں کے بعد کوئی نئی انفرادیت سطح شعور

پر ابھرے تو اسی صدق کے متعلق خود ایک ہی شخص کے اظہارِ تاثرات
میں اختلاف پیدا ہو جائے گا۔

اصول تنقید

جیسا کہ پہلے عرض کر چکا ہوں نقاد کا کام ادیب کے شعورِ تخلیق کی تہذیب
اور تصنیف کی لذت اندوزی میں دوسروں کو شریک کرنا ہوتا ہے، اس
مقصد کے حصول کے دو مدارج ہیں، تجزیہ (Analysis) اور فتویٰ
یا فیصلہ (Judgment) نقاد پہلے تجزیہ کرتا ہے پھر فیصلہ
صادر کرتا ہے اور ظاہر ہے کہ بغیر تجزیہ کے کوئی حکم لگایا نہیں جا سکتا مگر
دورِ جدید کے نقاد تجزیہ اور فتویٰ کو دو الگ اور مختلف چیزیں بتاتے
ہیں چنانچہ تجزیہ کرنے والوں اور فتویٰ دینے والوں کے دو اسکول
قائم ہو گئے ہیں ایک استقرائی (Inductive) یعنی تجرباتی
(Judicial) اور دوسرا تشریحی (Analytical)
کہلاتا ہے۔ پہلی جماعت جو اپنے کو سائنٹیک بھی کہتی ہے اور نقاد کا فرض
محض آرٹ کا تجزیہ اور تشریح بتاتی ہے فیصلے سے اسے کوئی غرض نہیں
رہتی اس کا کام کتاب کی روح میں داخل ہو کر اس کے محاسن خصوصیات
کا اظہار ہوتا ہے تاکہ یہ ظاہر ہو جائے کہ اس کے عارضی و مستقل
عناصر کیا کیا ہیں اور ان تحلیل شدہ اجزا کا آپس میں کتنا لگاؤ اور
کس حد تک بے تعلق ہے اور پھر ان اجزاء کا کل سے کیا تعلق ہے اور

منتشر عناصر کو مہیا کر کے ان کے ماخذ سے پھر کیسے سلسلہ قائم کیا جا سکتا ہے نقاد اس تشریح و تجزیہ کے عمل کے بعد قارئین پر اس بات کا فیصلہ چھوڑ دیتا ہے کہ وہ جس طرح چاہیں حکم لگائیں چنانچہ والٹر پیٹر کہتا ہے "پہلے شاعر کے محاسن کو محسوس کرنا پھر اس کی تشریح کرنا اور آخر میں قارئین پر چھوڑ دینا نقاد کا کام ہوتا ہے تاکہ وہ خود نتائج استنباط کریں"! اور میکالے اس بات پر زور دیتا ہے کہ تشریح اس طرح کی جائے کہ نتائج خود بخود مستنبط ہو کر قارئین کے سامنے آجائیں لیکن مولٹن، جو استقرائی یعنی سائنٹیفک اصول کا حامی ہے اس بات کو ہرگز پسند نہیں کرتا کہ تشریح کے بعد کوئی حکم بھی لگایا جائے یا نقاد خواہ تجزیہ کے وقت فیصلہ یا حکم کے مقصد کو پیش نظر رکھے وہ ... ...
(Judicial criticism) کے خلاف آواز بلند کرتا ہے اور خصوصاً اس کا ہرگز روادار نہیں کہ تشریح و حکم کے بعد تصنیف زیر نقد کا دوسری تصانیف سے مقابلہ کر کے اس کے حسن و قبح کے متعلق مراتب کی کوئی تعین کی جائے کیونکہ یہ کام نقاد کا نہیں ہے اس کے در مصنف کے درمیان جو اختلافی پہلو ہیں وہ ضرور ظاہر کر دیئے جا سکتے ہیں لیکن تصانیف کی خصوصیت کا تقابل کر کے کسی کے حق میں فیصلہ دینا یا تعین مراتب کرنا مناسب نہیں وہ کہتا ہے کہ اخلاق، اور مذہب کو لوگ قوانین میں جکڑ کر رکھ دیتے ہیں مگر ادب کو اس قسم کی پابندیوں سے آزاد رہنا چاہئے نقاد کا مقصد صرف اتنا بتانا ہوتا ہے کہ یہ کہا ہے نہ یہ کہ اسے

کیا ہونا چاہئے۔ ہمیں یہ تسلیم ہے کہ ادب معیار انسان کے ذوق اور زمانے کے اختلاف کے ساتھ بدلتا رہتا ہے اس لئے ہم ہر زمانے کے لئے کوئی معیار مخصوص نہیں کر سکتے، چنانچہ مولٹن کے اس خیال سے کسی کو بھی اختلاف نہیں ہو سکتا کہ اس وقت کے بنائے ہوئے معیار پر شیکسپیئر کے ڈرامے کو نہیں پرکھنا چاہئے۔

مگر استقرائی (Inductive) نقادوں کے اس خیال میں مجھے کہیں سے معقولیت نظر نہیں آتی کہ ہر ادب کے معیار و اصول کو اس کی تصنیف میں ڈھونڈھنا چاہئے اور نقاد کو کوئی حق نہیں کہ کسی کی تصنیف کے محاسن و معائب کا اندازہ لگائے بے شک ہمیں بالکل روایاتی (Traditional) اور اصولی (Dogmatic) نہیں بننا چاہئے مگر کسی حد تک تو تنقید میں قوانین ادب یا اصول کی پابندی ضروری ہے۔ اوپر کے جملوں سے ظاہر ہوگا کہ مولٹن اور دوسرے جدید نقاد نہ صرف (Radicial Criticism) بلکہ اصول پرستی (Dogmatism) کی بھی مخالفت کرتے ہیں۔ مگر شاید انھوں نے اس بات کو بھلا دیا ہے کہ خود مدارج استقراء میں اصول کی پابندی سے چھٹکارا نہیں کیونکہ آخر اس کے لئے بھی ہم ایک اصول بتاتے ہیں۔ اس جماعت کے ہمنواؤں مسٹر ٹی۔ ایس ایلیٹ[ف] و مسٹر گریکس، اور مس اسٹول وغیرہ ہیں جو اپنے کو فنی نقاد کہتے ہیں مگر

ف T. S. Elliot Greeks - Stilwell

وہ لوگ نہ تو مقنن (Theorist) ہیں اور نہ قاضی (judge)
بلکہ ان کا منتہائے نظر تشریح کے ذریعہ فنی دقتوں کو دور کرنا ہوتا ہے مگر یہ
طرز تنقید اتنا مشکل ہے کہ ایسے مبصر اپنے بیان میں نہ تو اپنے رجحانات
کا پتہ بتا سکتے ہیں نہ شاعر ہی کے، اگر طالب العلم میں از خود ان کے
رجحانات کو سمجھنے کی صلاحیت نہ ہو تو اس کی ساری محنت بیکار ہو جاتی ہے۔

ان دونوں اسکولوں کے علاوہ جمالیاتی نقادوں کا ایک تیسرا بڑا اسکول
بھی ہے جو ان دونوں سے مختلف ہے جدید یعنی سائنٹیفک اور قدیم تشریحی
(Scientific) طریقوں میں کم از کم اس حد تک تو اتحاد
عمل ہے کہ دونوں کے یہاں تجزیہ و ترجمانی ہوتی ہے، مگر جمالیاتی نقاد
تشریحیوں کی طرح فیصلہ تو صادر کرتے ہیں مگر ان کے پیش نظر کوئی معیار
نقد نہیں ہوتا ہے وہ کسی روایتی اصول کے ماتحت نظم یا آرٹ
کی تحلیل و تجزیے کے بعد اس کے متعلق فیصلہ نہیں کرتے بلکہ فنی شاہکار
کے مطالعے سے جو کیفیت ان پر طاری ہو جاتی ہے اس کا اظہار ان کا
حکم اور شاہکار کا عکس جو ان کے جذبات پر پڑتا ہے وہ ان کا فیصلہ
ہوتا ہے ان کا فلسفہ لذتیت (Hedonism) ہے
"فن برائے فن" کے حامی ہیں ان کا طریقہ بقول جیمس فرل، ادب
و شعر میں بالکل اظہارانہ (Expressionistic) اور تنقید میں تاثراتی (Impressionistic) بلکہ

Springarn Wi. pater Renaissance

نفس پرستانہ (Sens ma lis Tic) ہوتا ہے"۔ الٹرپیٹر اس جماعت کا علمبردار ہے۔ اسپنگرن۔ آرتھر سائمنس اور آئی۔ اے رچرڈس وغیرہ اس اسکول کے مشہور نقادیں اس نظریہ کے انتہا پسندوں کو تاثراتی کہا جاتا ہے اور سب سے بڑا تاثراتی آسکر وائلڈ ہے ان کا ذہنی نظریۂ تنقید، نقاد کے لئے ایک الگ دنیا بنا دیتا ہے ان کے عقیدہ کے مطابق آرٹ سے بجز بہترین لمحات نشاط کے جو انہیں لمحات نشاط کے لئے ہوتے ہیں اور کچھ ہیں نہیں ملتا۔، اسپنگرن کہتا ہے" جمالیاتی نقاد کا مقصد کسی شے کی موجودگی سے ہیجان کا احساس اور اس کے تاثرات کا اظہار ہوتا ہے ہم کسی چیز کا مطالعہ کرتے ہیں اور اس سے ایک قسم کا سرور حاصل ہوتا ہے چنانچہ وہی سرور ہمارا فیصلہ ہے اس امر کے متعلق ہم زیادہ سے زیادہ یہ بتا سکتے ہیں کہ اس کا ہم پر کیا اثر ہوا اور ہم نے مسرت کی کیسی لہر محسوس کی"۔ والٹرپیٹر کہتا ہے کہ" آرٹ اور شعر کے نقادوں نے حسن مجرد کی اس طرح تعریف بیان کرنے کی کافی کوشش کی ہے کہ عام فہم الفاظ میں اس کے سمجھنے کیلئے کوئی اصول بنا سکیں۔ مگر وہ آرٹ، حسن اور محاسن شعر کے واضح مفہوم بیان کرنے میں کامیاب نہیں ہو سکے، دوسرے محاسن کی طرح جس کا تجربہ انسان کو حاصل ہے، حسن کی تعریف اس کے اضافی تنے ہونے کے ساتھ

۱؎ Springam and pater Renaissance

ساتھ تجریدیت (Abstractness) کے سبب بے معنی اور غیر افادی ہو جاتی ہے البتہ حسن کی مادّی تعریف ممکن ہے جس کی کوشش جمالیات کے طالب العلم کے اولین مقاصد میں شامل ہے۔"

غالباً میتھو آرنلڈ کی حقیقت نگاری کی طرف اشارہ کرتے ہوئے جس پر پچھلے اوراق میں کافی بحث ہو چکی ہے۔ والٹر پیٹر کہتا ہے "یہ کہنا بالکل درست ہے کہ اشیا کا اس کی اصلی صورت میں مشاہدہ تنقید کا منشا ہوتا ہے چنانچہ اس کی اصلی روپ میں دیکھنے سے مراد اس کے روپ کے متعلق اپنے تاثرات کا اظہار ہے وہ کہتا ہے "شعر یا نغمہ کیا ہے یہ ہم پر کس طرح اثر انداز ہوتا ہے اور ہمارے دل پر اس کے اثر کا نفوذ کیسے ہوتا ہے، ان باتوں کی تشریح جمالیاتیوں کا مقصود نظر ہوتا ہے!! غرضیکہ دنیا کی ہر حسین شے جس سے زندگی کا رشتہ رہتا ہے اور فطرت کی ہر دل کش پیداوار، کائنات کے سارے خوشنما مظاہر اور رنگینی کا ہر فنی شاہکار جمالیاتی نقاد کی نظر میں کشش اور اس کے دل میں انبساط افزا تموج و ہیجان پیدا کر دیتا ہے النیر تنبہ نیلشی جس کے متعلق فیصلہ کرنا مشکل ہے کہ وہ جمالیاتی ہے یا اصولی (Dogmatic) کہتی ہے "جمالیاتی تنقید سائنٹیفک یا تحلیلی تنقید کی بہ نسبت صحت سے زیادہ قریب ہوتی ہے" مگر محترمہ نے اپنی پوری کتاب میں صحیح انتقاد کا کوئی خاص معیار نہیں بتایا ہے۔

مائیکل کا خیال ہے کہ تنقید ہر زمانے میں جمالیاتی ہی ہونی چاہئے
اس لئے کہ جمالیاتی قدریں قطعی اور فیصلہ کن ہوتی ہیں، ہو سکتا ہے کہ مائیکل
کا خیال درست ہو، مگر یہ بھی تو ممکن ہے کہ ہم سے مشاہدہ اشیاء میں
غلطی ہو جائے اور ہمارے تاثرات پر اصلیت کا صحیح پر تو نہ پڑے
علاوہ بریں ایک زبردست اعتراض یہ ہوتا ہے کہ جمالیاتی نقاد تنقید فن
کے بعد فن پارہ کی ساری دلچسپیاں اپنے تاثرات میں منتقل کر لیتا ہے اور
ادبی شہ پارہ سے بالکل بے تعلق ہو جاتا ہے اور اس کے عوض کوئی
دوسری شے پیش کرتا ہے چنانچہ تاثراتی جب آرٹ سے الگ ہو
جاتا ہے تو وہ اپنی ذات کو پیش کر دیتا ہے، اور روایتی اصول کے
علاوہ تاریخی و نفسیاتی طرز تجربہ پر اسپگرن کا یہ اعتراض ہوتا ہے کہ
قدیم روایتی تنقید ہمیں اصول و قوانین کی طرف کھینچ کر لے جاتی ہے،
تاریخی تنقید ہم کو تصنیف سے بہت دور لیجا کر شاعری کے زمانے
اور اسکول کی تلاش گم کر دیتی ہے اور نفسیاتی تنقید شاعر کے سوانح
حیات اور ذاتی کوائف میں دلچسپی لینے لگتی ہے جس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے
کہ نقاد کا دل و دماغ شعر کے صحیح تاثرات سے محروم ہو جاتا ہے چنانچہ
وہ کہتا ہے کہ "شاعر کی سیرت اور اس کے سماجی پس منظر سے بحث
کرنا تاریخ و عمرانیات کے طالب العلم کا کام ہے نقاد کا مطمح نظر
نہیں۔ نقاد ایک تخیلی منظر دیکھ کر اس کی بنیاد پر دوسرا تخیلی
منظر پیدا کرتا ہے اور آرٹ کی ایک نئی دنیا تخلیق کرتا ہے" مگر

اس کا یہ اعتراض معقول نہیں ہے ہم نظم کے زمانہ تالیف مصنف کے سوانح حیات اور اس کی نفسیات کے سمجھے بغیر اس کے جذبات کا صحیح اندازہ لگا سکتے جیمس فرل کہتا ہے کہ "جمالیات کے مسئلے کو ہم بالکل لغو کہہ کر خارج نہیں کر سکتے اور جو لوگ اسے بے معنی سمجھتے ہیں وہ اپنے ذہنی جمود کا ثبوت دیتے ہیں، مگر یہ کوئی نیا جھگڑا نہیں ہے۔ روایاتی اور جمالیاتی ہمیشہ دست گریباں رہی ہیں چنانچہ کہا جاتا ہے کہ ہر زمانے میں قوی (Masculine) اور لطیف (feminine) قسم کی تنقیدیں رہی ہیں اور بقول اسپگرن "بوئیلو کے زمانہ میں قوی طرز رائج تھا اور اس زمانے میں یونیورسٹیوں کے علاوہ ہر جگہ لطیف طرز تنقید کا رواج ہے۔ مگر اس دور میں خصوصاً بیسویں صدی کے ربع اول میں جبکہ ہماری معاشرتی زندگی کی نئی کروٹ کے ساتھ ساتھ گوناگوں نئے تصورات پیدا ہونے لگے ہیں اور اس کے زیر اثر اَن گنت ادبی تحریکیں بھی وجود میں آگئی ہیں اور اتنی ہی تعداد میں تنقیدی نظریے بھی قائم ہو گئے ہیں۔ یہ فیصلہ کرنا مشکل ہو گیا ہے کہ کس اسکول کی تقلید کی جائے۔ انسان کا قاعدہ ہے خواہ وہ اصولاً جمالیاتی ہو یا غیر جمالیاتی بسا اوقات حسن کی سحر آفرینی اور نغمے کی جادو اثری سے اس میں بسا ہیجان پیدا ہو جاتا ہے کہ وہ تاثرات میں ڈوب جانے کے سوا کوئی فیصلہ نہیں کر سکتا چنانچہ ایسے موقع روایتی قسم کی تنقید بے معنی سی چیز ہو کر رہ جاتی ہے خصوصاً اس

زمانے کے مشاعروں میں واہ واہ اور سبحان اللہ کے نعروں سے اکثر سنجیدہ ذہن پر بھی اس قسم کا اثر پڑتا ہے کہ وہ بھی بغیر مفہوم سمجھے داد دے دیتا ہے تاثرات کی کارفرمائی سے ہم انکار تو نہیں کر سکتے اور نہ تاثرات کو ہم بالکل بے معنی کہہ کر اسے خارج از بحث کر سکتے ہیں لیکن ہم ہر چیز کے پرکھنے کے لئے اسے اپنا معیار نہیں بنا سکتے کیونکہ جمالیاتی عموماً جذبات کے دھارے میں بہہ جاتا ہے اور صحیح مکالمے سے قاصر رہتا ہے۔

جدید ادبی وتنقیدی تحریکیں

کہتے ہیں کہ یہ زمانہ ترکیب وامتزاج (Synthesis) کا ہے تحلیل وتجزیہ (Analysis) کا نہیں رہا دنیا محدود ومختصر ہوتی جارہی ہے اور اب ہم بین الاقوامیت کی اصلاح میں گفتگو کرنے لگے ہیں۔ چنانچہ ہماری معاشرت اور شاعری قومی سے بین الاقوامی ہوتی جارہی ہے۔ بین الاقوامی صنعت کی ترقی ووسعت نے ممالک عالم نے ایک دوسرے سے قریب تر کر دیا ہے، بین الاقوامی تہذیب ایک آفاقی کیریکٹر اختیار کرتی جارہی ہے اور بین الاقوامیت کا نیا رُخ نہ صرف ہمارے ذہنی نظریوں پر اثر انداز ہو رہا ہے بلکہ ہمارا سائنس اور فلسفہ سب اس سے متاثر ہوتا جارہا ہے، آرٹ میں قومی تفریق کو شکست ہوتی جارہی ہے اور ترجمے کی سہولت کے سبب لٹریچر سے بھی قومیت کا وجود گھٹتا جارہا ہے؛ اس لئے [illegible] کی رائے ہے کہ تنقید کا بھی ایک

بین الاقوامی نظریہ ہونا چاہئے۔

مگر ہماری سمجھ میں نہیں آتا کہ کلورٹن کا اس سے کیا مطلب ہے، ساری دنیا ایک اصول تنقید اختیار کرلے یہ ممکن ہے مگر تنقید ادب کا کوئی بین الاقوامی نظریہ اس وقت تک قائم نہیں ہو سکتا جب تک کہ دنیا کا ایک بین الاقوامی ادب نہ ہو جائے اور چونکہ ادب ماحول کی پیداوار ہے اس لئے جب تک ساری دنیا ایک معاشرت اختیار نہ کرلے اور ہمارے طرز فکر میں کامل ہم آہنگی نہ پیدا ہو جائے، کلورٹن کے بین الاقوامی ادب و نظریۂ تنقید کا خواب شرمندۂ تعبیر نہ ہوگا۔ سیاست میں بین الاقوامیت کا تذکرہ البتہ ہوتا آیا ہے مگر یہ دیکھ کر بڑی مایوسی ہوتی ہے کہ خود بین الاقوامی تحریک سیاست کے علمبردار اب اپنے مسلک سے بغاوت کرکے قومیت کے تنگ دائرے میں اپنے کو محدود کرتے چلے جا رہے ہیں اور اگر تھوڑی دیر کیلئے ہم فرض کرلیں کہ دنیا کا ایک بین الاقوامی لٹریچر پیدا ہو سکتا ہے تو بھی ہر ملک کا اپنا خاص قومی لٹریچر ضرور باقی رہے گا خود ہمارے ہندوستان ہی میں ممکن ہے، کل ایک ایسا انقلاب آجائے کہ سارے ملک میں ایک سیاسی شعور کارفرما ہو اور یہاں کے سارے لوگ ایک ہی سیاسی عقیدے کے ماننے والے ہو جائیں تاہم یہاں کی مختلف مقامی زبانوں کا اپنا اپنا لٹریچر محفوظ رہے گا۔ تھوڑی دیر کے لئے ہم یہ بھی مان لیں کہ کبھی ایک ایسا بھی زمانہ آجائے گا۔ جب ساری دنیا ایک بین الاقوامی زبان ہو جائے گی اور ایک بین الاقوامی لٹریچر وجود میں آجائے گا اس حال میں بھی ہمارا قدیم قومی لٹریچر

فنا نہیں ہو سکتا اور ہمارے اسلاف کے کارنامے جو زندہ رہیں گے ان کے
جانچ پرکھ کے لئے ہمارا قدیم معیارِ تنقید بھی باقی رہے گا۔ کوئی نیا نظریۂ
ادب یا غیر ملکی طرزِ تنقید، ہمیں ان کی قدروں کے سمجھنے میں مدد نہیں دیتے۔
انیسویں صدی عیسوی میں رومانیت کا دور دورہ تھا پھر تاثریت کی تحریک
شروع ہوئی۔ سنہ ۱۸۹۰ء میں "فن برائے فن" کی آواز بلند ہونی شروع ہوئی
والٹر پیٹر نے ایک خاص .... اسلوب و طرزِ بیان پر زور
دیا اور اس نے بلاشبہ انگریزی زبان کو بہترین نثری ادب دیا پھر افسانہ
نگاری میں موپاساں کے رنگ نے بڑی مقبولیت حاصل کی اس کے بعد
مارکسزم نے دنیا کے لٹریچر پر اپنا اثر ڈالنا شروع کیا اور تاثراتیوں
نے اس کے خلاف احتجاج بلند کرتے ہوئے نئی مارکسی تحریک کی قدروں
پر الزام لگایا کہ انھوں نے سوشل لٹریچر کو پولٹیکل پروپیگنڈہ بنا رکھا ہے
مگر مارکسیت کا رنگ گہرا ہوتا چلا گیا اور "ادب برائے زندگی" کے
عقیدہ کو تقویت پہنچنے لگی، پھر ایک زیادہ ترقی پسند جماعت پیدا ہوئی
جس نے مارکس لینزم (Marx Lenizm) کا پروپیگنڈا
شروع کیا۔ جس کی دو شاخیں مارکسزم (Marxism) اور
باغیانہ جذباتیت (Revolutionary Sentamarzinm)
گرانول ہکس اور مائیکل گولڈ کی رہنمائی میں اپنے پرولتاری لٹریچر کے ذریعہ
بورژوا ادب کو غیر مشروط سپردگی (un conditional
surrenders) کا چیلنج دے رہی ہے اسے ہی آمرانہ استبدایت

ہمارے ہندوستان کے لٹریچر میں بھی سرگرم کار ہے۔ اب شعر اور ڈرامہ
سماجی زندگی کا بیان سمجھے جانے لگے ہیں۔ اسٹانسلاسکی نے سنہ ۱۸۹۸ء
میں اسی مقصد خاص سے ماسکو تھیٹر قائم کیا کہ ڈرامے کو بورژوا جماعت
کے سامان تفریح کے بجائے مزدوروں کی تعلیم و اصلاح کا ذریعہ بنایا
جائے قدیم لٹریچر میں اشتراکیت کے عنصر ڈھونڈھے جا رہے ہیں ــ
اسٹوکاک نے شیکسپیئر کے ڈراموں میں ایسے عنصر کی تلاش کے بعد اس کی
اشتراکی تفسیر لکھ ڈالی ہے۔ چنانچہ اس وقت انفرادیت اور جماعتی
کشمکش کا مسئلہ بڑا اہم بنا ہوا ہے اس کے علاوہ (Realism
Human Relations) وغیرہ نظریوں کے ساتھ ساتھ
ابہام و اشاریت (Symbolism) اور فرائڈ کی
جنسیت ہمارے لٹریچر پر بہت زیادہ اثر انداز ہو رہی ہے اور شاید
انھیں تحریکوں کا ردّ عمل ہے کہ مغرب میں ایک قدیم عقیدہ کا احیاء
(Humanism) تحریک کی شکل میں ہو رہا ہے ان ساری تحریکوں
پر تبصرے کی گنجائش نہیں ہے اور نہ یہاں پر اس کا موقع ہے اس کے
لئے ایک مستقل مضمون کی ضرورت ہوگی مگر اس سے ہم آسانی سے اس
نتیجہ پر پہنچتے ہیں کہ دنیا اس وقت ایک زبردست ذہنی انتشار میں
مبتلا ہے اور اس کثرت تعبیر کو دیکھ کر ہمارا بین الاقوامی تنقیدہ کا خواب
پریشان ہوتا چلا جا رہا ہے۔

موجودہ صورت حال میں جس کا بیان اوپر ہو چکا ہے ظاہر ہے کہ

ادب کا کوئی خاص معیار پیش کرنا کوئی آسان کام نہیں چنانچہ میں نے اس
مقالے میں تنقید کے معیار بتائے ہیں مگر ادب کے لئے کوئی نظریہ پیش نہیں
کیا اور نہ اس کے معیار کے متعلق ایک لفظ لکھا۔ البتہ اتنا ضرور عرض کرنا
چاہتا ہوں کہ ادب کے ساتھ اخلاق کے رشتہ کو بھی ضروری سمجھتا ہوں خواہ
اخلاق کا کوئی آفاقی معیار ہو یا نہ ہو مگر جس عہد اور جس ملک میں اخلاق کا
جو معیار و مفہوم ہو اس کی قدروں کا احترام کرنا ضروری ہے طرز تنقید
کے متعلق البرٹ نیشی فرماتی ہیں "ارسطو کی قدیم روایات تنقید کی پابندی
سے آزاد ہونے کی جدید کوشش میں اصطلاحات، اور نظریوں کی
الجھنیں بڑھ رہی ہیں اور ساری افراتفری اسی بغاوت کے باعث
پیدا ہو رہی ہے" مگر ارسطو کے ساتھ بڑی دشواری یہ ہے کہ
اس نے سارے مسائل تنقید پر کافی وشافی بحث نہیں کی ہے وہ محض نظری نقاد
اور نظریہ ساز (Theoristic) تھا اور اس صرف شاعری کے
لئے ایک نظریہ اور معیار پیش کیا تھا۔ مگر تنقید پر مقنن سے زیادہ
(legislature) قانون داں (lawyer) وکیل
(Advocate) اور جج کی ضرورت ہے تاہم اس بات سے
ہم انکار نہیں کر سکتے ہیں کہ ارسطو نے ہمارے لئے غور و فکر کا کافی
سامان مہیا کر دیا ہے۔ ایک مصنف کا قول ہے کہ "تنقید اور تعلیم کے لئے
ہیں آدمی کی ضرورت ہے اصولوں کی نہیں تاہم قانون کی کتاب کی طرح تنقید
کے اصول بھی ہمارے لئے ناگزیر بن جاتے ہیں لیکن ان پر ہمیشہ نظر ثانی کی

ضرورت ہوتی رہتی ہے چنانچہ نقد کے لئے نہ صرف قانون دانوں بلکہ ایسے لوگوں کی جستجو کی ضرورت ہے جو قوانین نقد میں حسب ضرورت ترمیم کی صلاحیت بھی رکھتے ہوں کیونکہ معقول اصول کی پابندی ہی نا اہل انسان کو مغالطے سے محفوظ رکھ سکتی ہے مگر شائد ہی کوئی اصول ویسے مسائل کی بحث میں ہمیں مدد دے سکے جن سے دنیا پہلے سے آشنا نہ ہو۔ مطلب یہ ہے کہ کوئی نقاد ادب کے وقتی رجحانات سے اپنا قدم آگے نہیں بڑھا سکتا وہ نئے ادبی میلانات کا پتہ بتا سکتا ہے مگر کوئی ایسا رجحان نہیں پیدا کر سکتا جس کا زمانہ کو ادراک و شعور نہ ہو۔

وہ اپنے وقت سے آگے نہیں بڑھ سکتا۔ وقت سے اگر کوئی آگے بڑھ سکتا ہے تو شاعر ہی بڑھ سکتا ہے، کیونکہ شاعر خواب دیکھتا ہے اور پیشین گوئی کرنے والے لوگ بھی پہلے خواب ہی دیکھتے ہیں غالباً ایسے ہی لوگوں کو پیش نظر رکھتے ہوئے ولیم بلیک کہتا ہے کہ "زمانے سبھی یکساں ہوتے ہیں مگر ایک نابغہ ( ) ہمیشہ اپنے عہد سے بلند ہوتا ہے"

لاول کہتا ہے کہ تنقید کی شاید ہی کوئی ایسی مثال مل سکتی ہو جسے ہم ہر طرح سے مکمل اور بے عیب کہہ سکیں چنانچہ ہمیں مولانا نیاز کے اس خیال سے پورا پورا اتفاق کرنا چاہیئے کہ "آزاد نقاد کے لئے بہترین طریقہ یہی ہوگا کہ وہ اپنے آپ کو کسی اسکول کا پیرو نہ سمجھے وہ خود اپنی قوت تمیز سے کام لے کر حسن و قبح کا فیصلہ کرے۔ مگر اتنا لحاظ ضروری ہے

کہ عملِ نقد میں تنقید کی صحیح اسپرٹ قائم رہے اور نقاد کی انفرادیت نمایاں ہو۔ اور فن پارے کی فنی قدروں کے علاوہ اخلاقی، تعقلی، جذباتی اور تخیلی قدریں بھی ظاہر ہو جائیں۔

پروفیسر محمد عبدالقیوم حسرت نعمانی
کلکتہ یونیورسٹی

مغرب میں تنقید کا ارتقاء

ارسطو یورپ کا سب سے پہلا نقاد ہے۔ حالانکہ ارسطو کے قبل یونانی ادب میں بھی تنقید کی مثالیں ملتی ہیں مگر ارسطو پہلا وہ شخص ہے جس نے باقاعدہ تنقید کی بنیاد ڈالی کہ تنقید کو فن و سائنس کی حیثیت دی۔ کچھ لوگ افلاطون کو سب سے پہلا نقاد سمجھتے ہیں مگر افلاطون سے پیشتر بھی متعدد فلسفیوں کے مقالات ہیں، شاعروں کے اشعار ہیں، ڈرامہ نگاروں کے مکالموں میں جگہ بہ جگہ تنقیدی مقالات ملتے ہیں لیکن یونان زیادہ تر سیاسی معاملات و سیاسی نصب العین سے اثر پذیر رہا، اور افلاطون بھی زیادہ تر سیاسیات کی طرف متوجہ تھا۔ اس نے شاعری کی حقیقت پر محض اس وجہ سے غور کیا کہ آیا اس کی "کامل سیاست" میں شاعر کو بھی جگہ ملنی چاہئے یا نہیں اور وہ اس نتیجہ پہ پہنچا کہ "کامل ریاست" سے شاعر کو نکال دینا ہی بہتر ہوگا۔ افلاطون شاعری اور دیگر فنون کے بالکل خلاف تھا۔ مگر وہ شاعری کی اصلیت کو خوب سمجھتا تھا، اور اس کی مخالف رذیلوں سے بھی فن

تنقید کو اور خاص طور پر اس کے شاگرد رشید ارسطو کو کچھ اہم ابتدائی اشارے ضرور ملے یہ ارسطو کا کام تھا کہ اسی نے ان اشاروں سے فائدہ اٹھا کر تنقید کو اس درجہ مکمل کر دیا کہ آج بھی یورپ میں کوئی ایسا نقاد نہیں نظر آتا جو کسی نہ کسی طرح پر اس کا دست نگر نہ ہو۔

ارسطو کی سب سے بڑی اہمیت یہ ہے کہ اس نے فن شاعری و تنقید کو سیاسیات، اخلاقیات و فلسفہ وغیرہ سے الگ کر کے ایک خاص و جداگانہ حیثیت دی۔ اس نے شاعری کو بھی منطق۔ اخلاق و فلسفہ کی طرح انسانی علوم کا اہم شعبہ تسلیم کر کے اعلیٰ شاعری کے اصول قائم کئے یونانی شاعروں کے شاہکار سامنے رکھ کر اس نے کچھ اصول بنائے جو خالص تنقیدی ہیں اور جو اس کی منطق و فلسفہ کے اصولوں کی طرح ہر قوم کے لئے اور ہر زمانہ کے لئے مشعل راہ ثابت ہوئے حالانکہ اس کے کچھ اصول اس کے پیشرودؤں کے مقالات میں بھی ملتے ہیں۔ مگر ان سب اصولوں کو یکجا کرنا اور ان میں بیش بہا اضافہ کر کے انھیں ایک بالکل نئے نقطۂ نظر کے مطابق نہایت غیر جانبدارانہ انداز سے پیش کرنا اس کا بہت اہم کام ہے۔ ارسطو کی نظر تمام ان اصناف نظم و نثر پر ہے جو یونان میں رائج تھے اور اس کی تنقید ادب کے ہر پہلو پر مکمل تبصرہ ہے۔ شاعری کو وہ زندگی کی "نقل" یا "عکس کشی" (Mimesis) کہتا ہے۔ یہ نقل خوبصورت لطیف اور پر اثر طریقہ پر کی جاتی ہے اور اس لئے وہ زندگی کی ہو بہو نقل نہیں ہوتی بلکہ زندگی سے کچھ زیادہ مکمل نقشہ ہمارے

سامنے پیش کرتی ہے۔ شاعر کچھ اشخاص کا ذکر کرتا ہے مگر اس طریقہ پر کہ ان کے حرکات و اطوار ہمہ گیری لئے ہوتے ہیں۔ شاعری کا اثر جذبات پر ہوتا ہے اور اس کی چند مختلف قسمیں بھی ہیں جن میں سب سے اہم قسم کی ٹریجڈی ہے جو ایک سنجیدہ مکمل اور اہم واقعہ کی نقل مکالمہ کی صورت میں اس غرض کے ساتھ ہوتی ہے کہ انسانی جذبات خوف کو برانگیختہ کر کے قلوب کو ان جذبات سے صاف کرلے۔ ٹریجڈی میں واقعہ سب سے زیادہ اہمیت رکھتا ہے اور یہ واقعہ ایسے انسان کی بابت ہوتا ہے جو باوجود تمام اوصاف کے بھی کوئی ایسی کمزوری رکھتا ہے جو اس کی تباہی کا باعث ہوتی ہے۔ واقعہ اور اداکار دونوں اس طرح کے ہوتے ہیں... جو ہر طرح قرین قیاس ہوں اور غیر امکانی ممکنات پر ممکن امکانات کو ترجیح دی جاتی ہے ٹریجڈی کا ہیرو کچھ خلاف معاملات سے جنگ کرتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ اور آخر میں ایسے شخص کی ناکامیابی یہ دکھاتی ہے کہ انسان کائنات اور قوانین قدرت کے مقابلہ میں کس قدر بے بس ہے۔

اس کے علاوہ ارسطو نے زبان کی خوبی یا "دوسروں کو پھسلانے کی قوت" پر بھی بحث کی ہے یعنی فصاحت و بلاغت بیان و بدیع کا بھی مکمل طور پر ذکر کیا ہے۔ رومی نقادوں نے زیادہ تر ارسطو کے نظریہ سے اثر لیا... روم میں مقرروں کا زیادہ تر چرچا تھا اور نقادوں کا زیادہ تر زور تھا اور نقادوں نے زیادہ تر ان اصولوں پر غور کیا جن سے سامعین پر اچھا اثر ڈالا جا سکے۔ رومی فلسفیوں کا وہ گروہ جن کا اسں کا لیا سٹ

(Scholiasts کہتے ہیں) قواعد و بیان ہی کو تنقید سمجھتا رہا سیسرو (Cicero) روم کا بڑا مقرر بھی یہی خیال رکھتا تھا۔ ہوریس (Horace) نے بالاعلان کہا کہ ارسطو کے قوانین سے الگ نہ ہونا چاہئے۔ ہوریس کی تنقید اور سب پر یہ فوقیت رکھتی ہے کہ اس نے ذوق دینا ہی نہیں بلکہ سبق بھی شاعری کے اہم فرائض میں گنا اور اس کے اقوال کا آئندہ نقادوں پر بڑا اثر پڑا اگر رومی نقادوں میں سب سے زیادہ اہمیت کوانٹلین (Quaint lian) کی ہے کیونکہ وہ پہلا شخص ہے جس نے نثر کو بھی ایک فن ثابت کیا۔ تنقید کی مستقل اصطلاحات بنائیں یونانی اور رومی تنقید کا ایک ساتھ مطالعہ کر کے مقابلاتی تنقید (Comaratlive criticism) کی بنیاد ڈالی حالانکہ اپنے ملک کے دیگر نقادوں کی طرح وہ بھی زیادہ تر زبان کی خوبیوں پر بحث کرتا ہے۔ اور خیالات وغیرہ کی طرف بالکل متوجہ نہیں ہے۔ یونان میں بھی ڈیونی سس (Doiny sis) پھلاسٹرٹیٹس (Philastra tus) اور لوسین (Lu cian) نے اسی تقلید کو قائم رکھا غرض چھ صدیاں گذر گئیں اور نقاد بیان و بدیع کے الجھاوے ہی میں پڑے رہے۔ کیا یونانی اور کیا رومی ارسطو کے علم بیان کی تقلید سے سرمو بھی ترقی تو کیا تجاوز بھی نہ کر سکے۔

آخر یونان ہی میں پھر ایک زبردست نقاد پیدا ہوا جس نے فن تنقید

کو پھر سے زندہ ہی نہیں کیا ایک بالکل نئی روح و قالب دیا یہ شخص لونجینس (longinus) تھا اور وہ صحیح طور پر اسی طرز تحریر کا موجد کہا جاسکتا ہے جس کو آئندہ نقادوں نے رومانی تنقید (Romantic criticism) کہا۔ جس طرح یورپ کے تقلیدی نقادوں (classical critics) کے لیے ارسطو کے قوانین احکام الٰہی ہیں اسی طرح رومانی نقادوں کے لئے لونجینس کا مقالہ بھی مشعل راہ ہے۔ تقلیدی تنقید اور رومانی تنقید میں اہم فرق یہ ہے کہ اول الذکر ادب کے شاہکاروں کو کچھ خاص اصولوں (عموماً ارسطو کے اصولوں) کے ماتحت جانچتی ہے۔ اور آخر الذکر میں اصول کوئی اہمیت نہیں رکھتے۔ بلکہ نقاد کی الہامی کیفیات اسے ادیب کے نقطۂ نظر تک پہنچا دیتی ہیں اور وہ کسی ادیب پر یا اس کے شاہکار پر اسی طرح رائے دیتا ہے جیسے کہ اپنے جگری دوست کی بابت لونجینس بھی اوّل اوّل تقلید کا پیرو تھا۔ مگر اس نے جلد سمجھ لیا کہ موجودہ قوانین شاعری کی اہمیت سمجھانے کے لئے ناکافی تھے عام طور پہ یہ سمجھا جاتا تھا کہ شاعری کو سبق آموز، لطیف اور دل کش ہونا چاہئے مگر لونجینس نے کہا کہ یہ سیدھا سا معیار بالکل ناکافی ہے کیونکہ یہ شاعری کے اصل اثرات جیسے جذباتی کیف۔ جوش و وجد وغیرہ کی طرف کوئی بھی اشارہ نہیں کرتا۔ اس نے شاعری کا سب سے اہم صفت سبکملی (sublimity) قرار دی اور اس صفت

کی بابت یہ بتایا کہ یہ اکتساب سے حاصل نہیں ہو سکتی بلکہ قدرتی ہوتی ہے یہ شاعر کے کلام کو نہ محض اعلیٰ پایہ بلکہ کمال بدرجۂ اتم بخشتی ہے۔ اور نقاد اس کو سمجھ نہیں سکتا بلکہ اس کو اپنی قوت تخیل پر اثر سے پہچانتا ہے۔ لونجینس نے اس الہامی کیفیت پر بڑا زور دیا اور اسی وجہ سے اس کی تنقید رومانی ہے مگر آئندہ رومانی نقادوں کے خلاف وہ تقلید کو بالکل بے کار نہیں سمجھتا "شکوہ" کے ذریعے کی تفصیل دیتے ہوئے اس نے بیان و بدیع کا ذکر کیا ہے۔ اور اکتساب کو بھی ضروری کہا ہے مگر وہ زیادہ تر زور خیالات کے شکوہ اور جذبات کی تیزی پر دیتا ہے۔ اس کے مطابق شاعری میں سب سے زیادہ اہم صفت جوش ہے جو ایک عجیب الہامی پاگل پن کی مدد سے الفاظ میں اتر آتا ہے اور ان کے بہاؤ سے ظاہر ہوتا ہے کوئی شاعر اس وقت انتہائی اعلیٰ اور خوب کہلانے کے لائق ہوتا ہے جب کہ وہ پڑھنے والے کی قوت رجوع کو انتہائی کشش سے اپنی طرف مبذول کرلے اور یہاں تک اثر کرے کہ اس کے حافظے پر ہمیشہ ہمیشہ کے لئے جم جائے۔

(۲)

زمانہ متوسط میں مذہب کا بیجا اثر غالب تھا اور اس لئے ان تمام صدیوں میں فنون اور تنقید دونوں کی ترقی بالکل رکی رہی۔ متعدد نقاد ضرور گزرے مگر انھوں نے کسی طرح بھی تنقید کو ترقی نہیں دی۔

اس تمام دور کا حاصل محض ایک تنقیدی مقالہ ہے جو اطالوی شاعر ڈانٹے (Dante -) نے روزمرہ کی بول چال کو لاطینی سے بہتر ثابت کرنے کے لئے لکھا تھا۔ یہ شاعر اپنی شاعری کے لئے سب سے بہتر زبان کی تلاش کرتا تھا اور بحث کے بعد اس نے یہ ثابت کیا۔ کہ شاعر کو وہ زبان استعمال کرنی چاہئے۔ جو تہذیب یافتہ طبقہ۔ عوام شعراء اور تجار یکساں سمجھ سکیں۔ یہ زبان عام فہم ہوگی اور اس کا دیہاتی ہونا مناسب نہیں ہے۔ اس سلسلے میں ڈانٹے شاعری کی بابت بھی رائے زنی کرتا ہے۔ شاعر کو مضمون کا خیال پہلے کرنا چاہئے اور اس کے خیالات خوبی۔ محبت اور اخلاق (Venur . Vir Tue سے بھرے ہوئے "عمیق خیال" Sen Ten Tion) ہر عمدہ نظم کی سب سے ضروری صفت ہے اور یہ صفت الفاظ و طرز ادا کے ذریعہ ظاہر ہوتی ہے۔ طرز ادا میں بلند پایہ شاعروں کی سی شان و شکوہ ہونا چاہئے الفاظ بھی شاندار اور موزوں چن کر بول چال کی زبان میں داخل کئے جائیں اور یہ الفاظ گہرے رنگوں کی طرح ایسے دیرپا ہوں کہ جلد غائب نہ ہوسکیں۔

ترقی علوم کے زمانے میں تقلیدی تنقید پھر سے زندہ ہوئی۔ اور نقادوں نے ارسطو کے اصولوں کو طرح طرح سے دہرایا تعجب ہے کہ یہ زمانہ جس میں رومانی ادب اور رومانی شاعری کو غیر معمولی ترقی

ہوئی تنقید کے باب میں تمام تر تقلیدی ہے۔ مگر یہ ضرور ہے کہ اس زمانہ کے نقاد عہد متوسط کے نقادوں کی طرح تقلید کے پیرو نہیں ہیں جیسا کہ خاص طور پر انگلستان کے دو بڑے نقادوں کے خیالات سے ظاہر ہوتا ہے۔ سر فلپ سڈنی (Sir Philip Sidney) اور بن جانسن (Ben Jonson) دونوں یونانی تقلید کے طرفدار ہیں مگر ان کا نقطۂ نظر ایک دوسرے سے جدا ہے اور اس دور کے دوسرے نقادوں سے بالاتر ہے۔ اول الذکر کی تنقید زیادہ تر گاسن (Gosson) کے اقوال کے جواب میں ہے جس نے شاعری کو نہایت ذلیل فن ثابت کیا تھا اور اس میں تمام تر بحث یونانی لفظ ویٹس (Vates) (شاعر) کی تشریح کے بعد شاعر کی اعلیٰ حیثیت ثابت کرنے میں صرف کی گئی۔ مگر جب سڈنی اصول شاعری پر بحث کرتا ہے تو قدماء کا بالکل پیرو ہو جاتا ہے محض اس امر میں وہ قدماء سے آگے ہے کہ وہ شاعری کی صفت لطف اندوزی پر سب سے زیادہ زور دیتا ہے۔ سڈنی کی تنقید میں کہیں کہیں آزادی کے بھی اثرات پائے جاتے ہیں جیسے کہ اس کی پرانی بیلیڈ چیوی چیز (Ballad chevy chase) کی تعریف میں مگر وہ تقلید میں اتنا جکڑا ہوا ہے کہ اپنے زمانے کے تمام ادب کو برا کہتا ہے محض اس وجہ سے کہ وہ پرانے اصولوں پر پورا نہیں اترتا۔ بن جانسن نے میدان تنقید میں اس لئے قدم رکھا کہ

وہ اپنے زمانہ کے ادب کی بے قاعدگی سے گھبرا کر اس میں تہذیب اور قاعدہ لانا چاہتا تھا۔ اخلاق اور شاعری کو ایک نہیں تو ایک سا ضرور سمجھ کر اس نے اپنے زمانہ کو یہ سمجھانے کی کوشش کی قوت شاعری اور ضمیر میں اہم لگاؤ ہے اور بالاعلان کہا کہ وہ شاعری کو فلسفی اصولوں میں جکڑنا چاہتا تھا۔ اس کے مطابق شاعر وہ ہے جو طبیعت میں پیدائشی کمال رکھتا ہو۔ محنت برداشت کر سکے دوسروں کا کلام سامنے رکھ کر اس سے بہتر کہہ سکے اور کافی علم و فضل رکھتا ہو۔ اس نے یہ بھی کہا کہ شعر میں زبان و خیال قالب و روح کی طرح مل کر ایک مجسمہ پیدا کرتے ہیں اور اس کا اہم قول یہ بھی ہے۔ کہ سچا نقاد وہی ہو سکتا ہے جو شاعر بھی ہو۔ سڈنی اور بن جانسن دونوں کی تنقید نے سترھویں اور اٹھارہویں صدی کی تنقید پر گہرا اثر ڈالا۔

(۳)

سترھویں صدی میں تنقید کا زیادہ تر دور دورہ فرانس میں رہا جو تمام تر تقلیدی تھی (بولو (Boileau) ریسین (Racine) کورنیل (Corneille) اور لابسو (La-Bossu) اس دور کے اہم قانون ساز سمجھے جاتے ہیں ان چاروں میں بولو سب سے زیادہ نمایاں ہے۔ اس فوجی افسر نے ادب میں بھی قاعدے کے احکام لگائے اس کے حساب سے شاعری کا کام قدرت کو قواعد کے موافق لے آتا ہے۔ قاعدے کے متعلق ارسطو

کے اقوال آخری الفاظ ٹھہرائے شاعر کا کام ان قواعد کی اس طرح پابندی کرنا ہے کہ سر مو بھی تجاوز نہ کرنے پائے۔ ہر شاعر کا یہ فرض ٹھہرا کہ جس صنف سخن میں طبع آزمائی کرے اسی صنف کے کسی بڑے یونانی یا رومی شاعر کا کلام ہر وقت سامنے رکھے تو ت سبب کو اپنا رہنما بنائے۔ طبیعت پر پورا قابو رکھے اور عروض کی سختی سے پابندی کرے۔ حقیقت یہ ہے کہ بوآلو شاعری کی اصلیت نہ سمجھتا تھا محض ادب کی سوکھی ہڈیوں کو ادب سمجھا۔ مگر کچھ زمانے کا طور ایسا تھا کہ اپنے ملک ہی میں نہیں بلکہ دیگر ممالک میں اور بالخصوص انگلستان میں اس کا اتنا اثر مانا گیا کہ اس کے خلاف بہت سی آوازیں بلند ہوئیں۔

محض انگلستان میں ایک مشہور شاعر اور نقاد بوآلو کے خلاف اٹھا انگریزی شاعر ڈرائیڈن (Dryden) نے قدما کی تقلید کا سخت پیرو ہوتے ہوئے بھی اپنے ملک کے نقادوں کی غلطیوں کو خوب سمجھا اور اپنی غیر معمولی تنقیدی قابلیت کی مدد سے وہ نیا طرز تنقید نکالا جس کی وجہ سے اکثر لوگوں نے اس کو موجودہ تنقید کا موجد کہا ہے وہ اچھی طرح سمجھتا تھا کہ بوآلو کے قوانین قدرت کے خلاف تھے اور اس نے شاعری کی ماہیت کو اپنے زمانے تک کے سب نقادوں سے بہتر واضح کیا ارسطو کی کورانہ تقلید کو اس نے یہ کہہ کر ختم کر دیا کہ ارسطو کے قانون یونانی ادب کی بابت تھے اگر وہ ہمارے ادب کا مطالعہ کرتا تو بہت مختلف قانون بناتا اور اپنی رائیں بدل دیتا۔ ادب کو وہ ایک زندہ اور جاری رہنے والی طاقت کہتا ہے، جو ہر زمانے کے ساتھ بڑھتی گھٹتی رہتی ہے اور ہر ملک اور ہر قوم

میں الگ خصوصیات نمایاں کرتی ہے۔ اس کے نزدیک شاعری کا مقصد وجدانی کیفیت طاری کرنا ہے اسی کیفیت کے تحت لطافت اور سبق آموزی در نحل آجاتی ہیں۔ وہ بھی شاعر کو زندگی کا نقالی "یا "نقش کش" مانتا ہے۔ مگر وہ شاعر کی نقل کو اصل سے اس قدر زیادہ خوبصورت سمجھتا ہے۔ کہ جو اصل سے الگ ہو کر شاعر کی ذاتی چیز ہو گئی ہو۔ شاعر کی اس قوت کا نام جو اس کے نقل کو اصل سے بہتر کر دیتی ہے ڈرائیڈن "تخیل" (Imagination) بتایا ہے اسی وقت کو اس نے خوب واضح نہیں کیا مگر اس کی اہمیت ہر جگہ زور کے ساتھ جتائی اس کے ڈرامے پر تنقید میں ارسطو کا اثر اور اس سے زیادہ بن جانسن کا اثر نمایاں ہے۔ مگر اس باب میں بھی وہ ارسطو سے الگ ہو کر "واقعہ" (Action) سے زیادہ مفہوم یعنی اداکار اور مضمون کو اہم قرار دیتا ہے۔ قطع نظر ان باتوں کے جو ڈرائیڈن کی تنقید میں اس کے دور کے اثر سے نمایاں ہیں یہ بیجا نہ ہو گا کہ اس نے فن تنقید میں ایک انقلاب عظیم پیدا کر دیا۔

مگر ڈرائیڈن کے ہمعصر اور اٹھارہویں صدی کے انگریزی نقاد اس کے انقلابی جذبات کی کوئی داد نہ دے سکے اٹھارہویں صدی کے چار بڑے نقاد پوپ (POPE) ایڈیسن (Addison) برک (Burke) اور ڈاکٹر جانسن، بولو اور اس کے اسکول کے اصولوں کو دہراتے رہے۔ پوپ نے ان اصولوں کو نظم کیا۔ ایڈیسن (Addison)

نے انگریزی نظموں کو ان اصولوں سے ناپا۔ برک نے ان پر فلسفیانہ نظر ڈالی اور جانسن نے ان کو مذہبی اصولوں کی طرح مان کر ان کی پیروی اپنا انسانی فرض سمجھا۔ ان نقادوں میں سے اڈیسن اور برک نے قوت تخیل کی تحقیق میں بھی وقت صرف کیا مگر ان کی تحقیقات زیادہ تر لاک (locke) کے فلسفے اور علم نفسیات پر مبنی ہیں۔ اور لاک کا علم اٹھارہویں صدی کے اختتام سے پہلے ہی پرانا ثابت ہو چکا تھا۔

(۴)

موجودہ رومانی تنقید کا آغاز جرمنی میں ہوا۔ انگلستان و فرانس کی طرح یہاں بھی تقلید کا زور تھا مگر ونکلمن (Winckelmann) نے ڈرائیڈن کی طرح یہ ظاہر کر کے کہ یونانی اصولوں کے جسم کے بجائے روح کی تقلید ہونا چاہیئے، رومانی تقلید کی بنیاد ڈالی جرمن رومانی تنقید میں ونکلمن سے زیادہ اہم ہستی لیسنگ (lessing) کی ہے لیسنگ نے تمام فنون بلکہ خاص طور سے شاعری و مصوری پر گہری نظر ڈالی اس نے فنون کے حلقہ کو وسیع کیا اور برخلاف قدیم نقاد کے یہ سمجھایا کہ محض خوبصورت اشیأ ہی نہیں بلکہ ہر قسم کی چیزوں اور افراد کی نقل فن کے ذریعہ ہو سکتی ہے، فن کار اپنے فن کے ذریعہ ہر بدنما شے کو بھی حسن و خوبی بخشتا ہے اس کی رائے میں ہر فن کو حقیقت پر مبنی ہونا چاہیئے اور پر اثر ہونا چاہیئے وہ فنون کے طرز ادا کو بہت اہمیت دیتے ہوئے یہ بتاتا ہے کہ ہر فن

الگ طرز ادا رکھتا ہے اور مصوری و شاعری سے مثالیں لے کر اس امر کو ثابت بھی کرتا ہے۔ ہر فن کے میڈیم یا ذریعہ کو بھی بہت اہمیت دیتا ہے کیونکہ اس میڈیم پر قابو پاکر ہی تو فن کا درجہ کمال تک پہنچ سکتا ہے۔ مثلاً مصور کو "جگہ" پر قابو حاصل کرنا ہے اور شاعر کو الفاظ کے لگاؤ پہ اسی کے نزدیک فن کار کے لئے اہم علمی نکتہ یہی ہے کہ وہ کسی طرح ان خاص صفات طرز ادا پر قابو پائے جو اس کے فن کے لئے مخصوص ہیں۔ لیسنگ نے اس بات کی زیادہ وضاحت کرتے ہوئے یہ بھی اظہار کیا کہ ہر فن بکھ خاص طریق زندگی ہی کا نقشہ کھینچ سکتا ہے۔ مثلاً مصوری — حرکات و جذبات کو اور شاعر کے رنگ و روپ اور دیگر مادی جذبات کو بہت خوبی سے نہیں دکھا سکتا۔ اسی طرح لیسنگ نے ثابت کر دیا کہ ہر فن اپنی جگہ پر ضروری ہے۔ اسی طرح جرمنی کے بعض فلسفیوں نے بھی رومانی تنقید کی ترقی میں اہم حصہ لیا۔ شیگل (Schlegal) کانٹ (Kant) فکیٹے (Fickte) نے شاعری کو بالکل الہامی ثابت کر کے شاعر کو پیغمبر کا رتبہ دیا۔

ان سب نقادوں سے قطع نظر کر کے رومانی تنقید زیادہ تر رومانی شعرا ہی کے ہاتھ میں دکھائی دیتی ہے۔ اس دور کے ہر شاعر نے اپنا نیا طرز شاعری ایجاد کیا اور اپنی نئی شاعری کے اصول بناتے ہوئے شاعری کی حقیقت پر بھی کافی بحث کی اس سلسلے میں جرمنی شاعر گوئٹے

(Gea The) کو زیادہ اہمیت حاصل ہے اور اس کے بعد نقاد کولرج آتا ہے جس نے رومانی تنقید کو انتہا تک پہنچا دیا۔ ان کے علاوہ انگریزی شعرا بلیک (Blacke) اور ورڈس ورتھ (Words worth) اور شیلی (Shelley) نے بھی رومانی تنقید کو قائم کرنے میں بڑا حصہ لیا۔ یہ سب شعرا جرمن علمیت سے متاثر تھے اور ان سب نے شاعر کو پیغمبر کا مدمقابل کہا ہے۔ بلیک پہلا شخص تھا جس نے انگریزی شاعری کو قدما کی جکڑ بندیوں سے آزاد کرنے کے لئے بالا علان کہا ہمیں یونانی یا رومی مثالوں کی ضرورت نہیں ہم کو محض اپنی قوت تخیل کا جو ہمارے اندر روحانی قوت جذب ہے پروھنے کی ضرورت ہے اور اس نے اپنے عمل شاعری کو تقلیدی شعرا کے علم و عروض سے بھی آزاد رکھا اور اپنے تنقیدی مقالات اور نظموں میں بھی قوت الہام کی اہمیت کو دہراتا رہا۔ ورڈسورتھ نے شاعر کے احساسات و جذبات کو وہی اہمیت دی جو بلیک نے الہامی کیفیات کو اس نے اپنی نئی طرز کی نظموں میں دیہاتی زندگی اور اپنے مناظر قدرت سے الہامی تجربات کو جگہ دی اور شاعری کے لئے عوام کی زبان کو موزوں ثابت کیا چنانچہ اس کی نظمیں زیادہ تر صاف۔ سادی اور عام فہم زبان میں ہیں اور تقلیدی دور کی پیچیدہ و خشک تراکیب سے صاف ہیں، ورڈس ورتھ کا اثر اس کے دور کے تمام شعرا نے قبول کیا۔ خاص طور پر شیلی نے کیفیات و جذبات کو ضروری ثابت کرتے ہوئے شاعری کو انسانی جذبات

کے ادا کا ذریعہ بتایا اور قیود بیان و غرض سے بالکل آزادی اور بے تعلقی دکھائی۔ بلیک، ورڈس ورتھ اور شیلی تینوں نے شاعری کو تمام علوم و فنون کی روح کہا اور اس آزادانہ شاعری کی بنیاد ڈالی جو ہر ملک اور ہر قوم میں رائج ہوتی جاتی ہے۔

مگر ان سب رومانی شاعروں کی روح رواں اور ان کی شاعری کا باریک بیں نقاد کولرج (Caleridge) تھا تنقید کے باب میں اس نے دریا کے دریا بہا ڈالے اور شاعری و تنقید کے قریب قریب ہر پہلو پر بسیط فلسفیانہ تنقید کی۔ اس کا سب سے اہم تنقیدی قول قوت تخیل کی تعریف کے باب میں ہے ایک عرصے تک غور و خوض کے بعد اس نے قوت شاعری کو انسمپلاسٹک امیجنیشن (Ensamiplastic Imagination) بتایا اور اس کی متعدد طریقوں پر تعریف کی اس کو کولرج نے وہ آسمانی قوت کہا جو شاعر کو متعدد اور مختلف چیزوں کو یک جا جمع کرکے نئی جیتی جاگتی صورت دینے کی قابلیت عطا کرتی ہے۔ کولرج نے اس عجیب و غریب طاقت کے جس کو وہ انسان کے اندر خدا کی آواز بھی کہتا ہے۔ اقسام بھی بتائے ہیں۔ اور خصوصیات بھی گنائے ہیں اور یہ بھی بتایا ہے۔ کہ جس قدر زیادہ یہ قوت شاعر میں خدا کی آواز کہلانے کے لائق ہوگی اتنے ہی کمال تک شاعر پہنچ سکے گا۔ اس کا قول ہے کہ جس قدر زیادہ یہ قوت شاعر میں خدا کی آواز کہلانے کے لائق ہوگی اتنے ہی کمال تک شاعر پہنچ سکے گا۔ اس کا قول ہے کہ شاعر قدرت کی نقل نہیں کرتا بلکہ قدرت کو اپنے کلام

میں اپنے نئے طریقہ پر رچاتا ہے۔ کولرج تنقیدی قوانین کو بالکل ضروری سمجھتا ہے اور یہ بھی ظاہر کرتا ہے کہ شاعر کے تمام خیالات چاہے وہ فلسفیانہ یا تعلیمی ہوں جذبات میں ڈوبے ہوتے ہیں اور اسی لئے لطیف ہوتے ہیں۔ کولرج موجودہ یورپ کا سب سے بڑا نقاد ہوتا اگر اس کی تنقید میں دو اہم غلطیاں نہ ہوتیں اوّل یہ کہ اس نے اپنی تنقیدوں میں فلسفہ کو بہت زیادہ دخل دیا ہے اور دوسرے یہ کہ اس نے تنقید کو بالکل ذاتی اور انفرادی فن بنا دیا۔

اس وجہ سے یورپ کا سب سے بڑا نقاد کہلانے کا سب سے زیادہ اہل جرمنی کا نقاد شاعر گوئٹے ٹھہرتا ہے۔ اس کی تنقید بدرجہ اتم رومانی ہے مگر اس نے کولرج کی طرح تقلید کو بالکل ٹھکرا نہیں دیا۔ اوائل عمر میں وہ بالکل رومانی تھا مگر آخر میں اس نے رومانی اور تقلیدی تنقید کو ملا کر فن تنقید کو مکمل کر دیا۔ کولرج نے اپنے مقالات میں اکثر گوئٹے کی ترجمانی کی ہے اور اس کی علمی تنقید کو واضح کیا ہے، گوئٹے نے ان صفات کی تفسیر کی جو پیدائشی شاعر میں ہوتی ہیں۔ اور کولرج نے یہی صفات شیکسپیئر کے کلام میں دکھائی ہیں یہ صفات چار ہیں اوّل اشعار کی شیرینی روانی اور کمال دوسرے ایسے مضمون کی طرف رجحان جو عام زندگی سے الگ ہو، تیسرے جوش و جذبات سے بھرے ہوئے تخیلات، چوتھے عمق و زور خیال، گوئٹے نے ان صفات کا ذکر کرتے ہوئے شاعری اور نقادی کے ہر پہلو پر کچھ نہ کچھ ضرور کہا ہے۔ اور کولرج نے بھی یہی

کیا ہے۔ مگر ان دونوں نقادوں کی بحثوں سے ان کی تنقید نگاری کا فرق بھی خوب نمایاں ہو جاتا ہے۔ کولرج ہر جگہ فلسفہ کو بے جا دخل دیتا ہے مگر گوئٹے ہر جگہ عملی اور عام فہم اصولوں سے بحث کرتا ہے گوئٹے کے لئے فلسفہ سے زیادہ اہم نقاد کا تجربہ یعنی دنیاوی معاملات اور پرانے شعرا کے بابت علم ہے۔ کولرج کے نزدیک کلام کی باقاعدگی زیادہ اہمیت نہیں رکھتی مگر گوئٹے، ارسطو اور تقلیدی تنقید کے مطابق کلام کی مکمل باقاعدگی کو بڑا اہم اصول سمجھتا ہے۔ اسی طرح گوئٹے کے تمام تنقیدی اقوال رومانی اور تقلیدی اصولوں کا مجموعہ ہیں۔ انگلستان کے دیگر مشہور نقادوں میں ہیزلٹ (Hazlitt) لیمب (Lamb) اور ہنٹ (Hunt) زیادہ تر کولرج کے ڈی کوئنسی (De Quincey) کارلائل (Carlyle) وغیرہ گوئٹے کے پیرو ہیں۔ گوئٹے اور کولرج اور اثر اس دور پر بہت رہا اور آج کل بھی ان دونوں کے کافی پیرو ہیں۔

(۵)

انیسویں صدی کے آخری نصف میں تنقید شاید انتہائی ترقی پر پہنچ گئی اور شاید یہ دور تنقید کا زریں عہد کہلانے کے لائق ٹھہرے مگر اتنا ضرور ہے کہ گوئٹے کی مکمل عملی تنقید کا اثر ایک طرف اور نئی سائنس کی روح نے دوسری طرف تنقید کو بلند پایہ علم اور سائنس ضرور بنا دیا

تنقید کو اس حد تک پہنچانے میں دو زبردست نقادوں کا بڑا ہاتھ تھا۔
اوّل فرانسیسی نقاد سانت بیو (Sant Beaue) اور دوسرے
انگریزی شاعر نقاد میتھو آرنلڈ (Matheo Arnold)سانت
بیونے زیادہ تر نقاد کی اصلیت اور اہمیت پر غور کیا اور کامل نقاد کے
لئے کچھ امور ضروری قرار دیئے۔ اس نے بتایا کہ نقاد کو کسی شاعر کی
بابت رائے دینے سے پہلے اس شاعر کو خوب سمجھ لینا ضروری ہے اور
اس فرض سے عہدہ برآ ہونے کے لئے اسے ایک طرف شاعر کی حیات
کا گہرا مطالعہ کرنا چاہئے اور دوسری طرف فطرت انسانی کے سمجھنے میں
مہارت حاصل کرنا چاہئے۔ شاعری کی طرح نقادی کو بھی اس نے
پیدائشی و خداداد قوت گردانا اور شاعر و نقاد کے کاموں میں فرق
یہ بتایا کہ شاعر انسانی فطرت پر عبور رکھتا ہے جبکہ نقاد کا کمال انسانی
فطرت اور فنِ شعر دونوں کو خوب جانتا ہے۔

(سانت بیو کے ہم وطن اور ہمعصر ٹائین (Taine)اس دوران
میں یہ ثابت کر دیا تھا کہ ہر ملک اور ہر قوم کی شاعری اس ملک اور قوم
کی سوشل، جغرافیائی، اخلاقی اور تاریخی اثرات کا نتیجہ ہے اور اس
لئے نقاد کو ان سب اثرات سے واقف ہونا اتنا ہی ضروری ہے جتنا
کہ کسی شاعر کی سوانح حیات سے۔ سانت بیونے اس بات کو مانتے ہوئے
یہ بتایا کہ محض سوشل اور دیگر اثرات کا جاننا ہی ضروری نہیں ہے
کیونکہ یہ اثرات یہ امر واضح نہیں کر سکتے کہ دو شاعر جو ایک ہی ماحول

میں پلے اور بڑھے ہوں اس قدر مختلف کیوں ہو جاتے ہیں اور یہ راز شاعری ہستی اور اس کی فطرت ہی کے مطالعے سے حل ہو سکتا ہے۔ اس کی رائے میں نقاد کو چاہیے کہ جس شاعر کے کلام پر وہ تنقید کرنا چاہتا ہے اس کے تمام کلام کا بغور مطالعہ کرے شاعر کی بنائی ہوئی دنیا کو اپنی قوت تنقید کے ذریعے اور اپنے علم کی مدد سے دوسرا جنم دے کر پیش کرے۔

میتھو آرنلڈ، گوئٹے کو ہر دور کا بہترین نقاد کہتا ہوا سانت بیو کو اپنا خاص استاد مانتا ہوا اور قدمائے یونان کے اصولوں کو حد سے زیادہ اہمیت دیتا ہوا میدان تنقید میں دوڑ آیا۔ زیادہ تر لوگ اس کو یورپ کا سب سے بڑا نقاد کہنے کے لئے تیار نہیں مگر یہ سب مانتے ہیں کہ اس نے علم تنقید کی بنیاد ڈالی اور اس علم کو ہر صورت سے مکمل کرنے کی ایک حد تک کامیاب کوشش ضرور کی وہ ارسطو سے لے کر اپنے زمانہ تک کے ہر نقاد کے خیالات پر عبور رکھتا تھا اپنا نصب العین اس نے یہ ٹھہرایا کہ یورپ کے تمام نقادوں کے اصولوں کو ملا کر اپنے نئے اصول بنائے اور انہی کے مطابق تمام شعرا کی بابت اپنی رائے دے، اس کی تنقید آسانی سے دو بڑے حصوں میں تقسیم ہو سکتی ہے۔ ایک وہ جو شاعری کی بابت ہے، اور دوسری وہ جو تنقید نگاری کی بابت ہے۔ اس کی رائے میں نقاد کا کام ایک طرف شاعر اور اس کے فن کے.... رشتے کو [illegible] اور دوسری طرف پبلک اور شاعر کے رشتے کو سمجھنا ہے۔ اور [illegible] کرنے میں اس کا کام پبلک پر صحیح اصولِ تنقید بتائے گا اور ان کی [illegible] تمام

شعرا اور ادیب پر اپنی رائے دے گا۔ آخر الذکر کو کھلے میں اس کا کام پبلک پر صحیح اصولِ تنقید روشن کر کے پبلک کا مذاق درست کرنا ہوگا عام رائے یہ ہے کہ آرنلڈ نے نقاد کی ہستی کو حد سے زیادہ اہمیت دی یہ رائے درست ہے کیونکہ نقاد کے فرائض کو پیغمبر کے فرائض تک لے آتا ہے۔ اور یہ کہتا ہے۔ کہ نقاد کا کام دنیا کے ہر ملک و قوم کے بہترین خیالات کو یکجا کر کے نہایت غیر جانبدارانہ طریقہ پر تمام نوعِ انسان پر ظاہر کرنا اور اس طرح تہذیب و تمدن کو ترقی دینا ہے۔ اس نے بار بار کہا کہ نقاد کو انسانِ کمال کا نصب العین سامنے رکھنا چاہئے اور ہر اس امر سے بری رہنا چاہئے جو کہ اسے نصب العین سے ہٹا دے کیونکہ قدرت نقاد کو آئندہ نسلوں کے لئے ایک پختہ شاہراہ بنانے کے لئے پیدا کرتی ہے۔ شاعری کو وہ "زندگی کی تنقید" کہتا ہے اور اعلیٰ شاعری کی پہچان کے لئے ایک پختہ شاہراہ کے لئے ہومر، ڈانٹے، شیکسپیئر اور ملٹن سے کچھ مثالیں دے کر یہ کہنے پر اکتفا کرتا ہے۔ کہ جو ردیج اور شاعری ان امثال میں ہے وہی اعلیٰ پایہ کے شاعر میں ہونا چاہئے اس کی تنقید میں مقابلاتی تنقید میں بھی اہم اضافہ کرتی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ وہ ہر طرح مکمل نقاد ہوتا اگر اس کے اصولوں کا دائرہ اتنا تنگ نہ ہوتا کہ اسے اکثر ان سے ہٹ کر جانبدارانہ رائے یا ان میں الجھ کر بالکل غلط رائے نہ دینا پڑتی۔ آرنلڈ نے آئندہ نسلوں کے لئے جو شاہراہ بنائی وہ اس قدر زیادہ پختہ تھی کہ وہ اس پر چلا اور آئندہ نسلوں نے اسی

پر چلنے سے انکار کیا۔

آرنلڈ کے کچھ ہی عرصہ بعد یورپ کے نقادوں کی تقسیم دو فرقوں میں ہو گئی ایک فرقہ، فن اخلاق کے لئے (Art for morality sake) اور دوسرا فن تنقید کے لئے۔ (Art for Art sake) کا راگ الاپنے لگا۔ اول فرقہ روسی ناول نگار ٹالسٹائے (Tolstoy) اور انگریزی نثر نگار رسکن (ROSKIN) کو پیغمبر مانتا رہا، اور دوسرے فرقے نے انگریزی نقاد پیٹر (PETR) کو اپنے مذہب کا اوتار کیا۔ ان فرقوں نے کوئی بڑے اہم نقاد نہیں پیدا کئے مگر ایک طرف ٹالسٹائے اور رسکن اور دوسری طرف پیٹر علم تنقید میں کافی اہمیت رکھتے ہیں، ٹالسٹائے اور رسکن مذہب۔ اخلاق و فن کو ایک ہی چیز سمجھتے ہیں اور فن کے ہر بڑے شاہکار کے اثر کو خالص مذہبی اثر بتاتے ہیں۔ برخلاف ان کے پیٹر فن کو مذہب اور اخلاق کی معمولی حدود سے بالاتر اور زندگی کی زیادہ سچی اور جیتی جاگتی تصویر کہتا ہے۔ اور فن کی حسن و خوبی کے اثر کو جو طرز ادا سے ظہور میں آتا ہے، اخلاقی اور مذہبی تاثرات سے بہتر بتاتا ہے۔

(۶)

دورِ حاضر کی تنقید کا اندازہ لگانا اور چند الفاظ میں اس کے ارتقاء کی تاریخ پیش کرنا بہت مشکل ہے لیکن یہ ضرور مان لینا پڑتا ہے کہ آج کل کے نقاد سب سے زیادہ اونچے معیار پر پہنچ چکے ہیں، ہر ملک اپنا الگ نمایاں

نقاد رکھتا ہے۔ اور اس کے ملک میں اس کے پیروؤں کی تعداد بھی کافی دکھائی دیتی ہے مگر ان میں سے کوئی بھی ایسا نہیں دکھائی دیتا جس نے تمام مغرب کی تنقید پر کوئی نمایاں اثر ڈالا ہو۔ اگر ان میں اہم ترین ہستی تلاش کی جائے تو طرۂ امتیاز اطالوی فلسفی کروچے (Croce) کے سر رہے گا کروچے ادب کو فلسفیانہ نگاہوں سے دیکھتا ہے اور فن کو فلسفہ کے برخلاف منطقی نہیں بلکہ الہامی کیفیات کا نقشہ بتاتا ہے یہ کیفیات شاعر کے دل پر اطالوی ہوتی ہیں اور وہ محض اپنے دل کی تسکین کے لئے نہ کہ دنیا پر اثر ڈالنے کے لئے ان کیفیات کو فن میں ادا کرتا ہے۔ کروچے کا سب سے اہم تنقیدی خیال اس کے فن کی تعریف ہے جس کو ہسپانی ڈرامہ نگاروں نے غلط سمجھ کر اس نئے فن کی بنیاد ڈالی جو "اکسپریشن ازم" "Ex-Pre-ssionism" کہلاتا ہے۔ کروچے کہا الہامی تاثرات کا چھاپا کہتا ہے اور اس لئے اس کے نزدیک کسی فن کے شاہکار میں زندگی کے چند چھوٹے چھوٹے ٹکڑے اس طرح پر ایک جگہ جمع ملتے ہیں کہ اگر ان کو الگ الگ دیکھا جائے تو کچھ الگ الگ دھبے سے معلوم ہوں گے۔ مگر ایک جگہ دیکھنے یا سننے والے کے دماغ میں پیدا ہو جاتے ہیں اور اس شاہکار کے دیکھنے یا سننے والے کے دماغ میں ایک خاص تصویر بن جاتی ہے۔ کروچے "امپریشن" کو بہت اہمیت دیتا ہے اور ممکن ہے کہ آئندہ نسلیں اس کے اصول کو بہتر سمجھ کر اس کے نظریہ کو فن تنقید کی ارتقا میں اہم جگہ دیں۔

(پروفیسر محمد احسن فاروقی)

تنقید کا مارکسی نظریہ!!

یہ ایک کھلی ہوئی سی بات ہے کہ جب تک ادب کی قدروں کو متعین نہ کیا جائے تنقید پر کچھ لکھنا ہی بے کار ہے تاہم چند بنیادی سوالوں کو چھیڑ کر اور چند مہم نظریات کی تشریح کر کے اس بات کی کوشش کی جائے گی کہ ہم ایک ایسا ادبی معیار متعین کر سکیں جس سے ہر دور اور ہر زمانے کا ادب بخوبی سمجھ میں آسکے۔ ادبی تنقید کے نظریئے مختلف ہیں اور انھیں میں سے ایک نظریہ کو پیش کیا جاتا ہے۔

دنیا کا ہر ادیب یا شاعر کائنات اور حیات کے متعلق ایک مخصوص نظریہ رکھتا ہے اور یہی نظریہ زندگی اور تجربات زندگی کے سمجھنے میں مدد پہنچاتا ہے، گو نئے واقعات، اور تجربات بھی زندگی کو متاثر کرتے رہتے ہیں مگر اس سلسلۂ عمل کے ابتدائی نقطے کی دریافت میں شدید اختلافات ہے۔ یعنی ایک اسکول کو خیال تجربات زندگی کا مبدا سمجھتا ہے، برخلاف اس کے مارکسی فلسفہ مادے کو خیال سے مقدم تصور کرتا ہے۔ اور اس کی توجیہہ یوں کرتا ہے کہ مادہ خواہ کسی شکل میں ہو متحرک

اور تغیر پسند ہے۔ انسانی زندگی اسی متحرک اور تغیر پسند مادے کی ایک انقلابی حیثیت ہے۔ مادے کی اس متحرک خاصیت کو ارسطو بھی مانتا ہے لیکن زندگی کو خیال متعلق کی نقل سمجھتا ہے، جس سے زندگی کی اہمیت کم ہو جاتی ہے اسی فلسفہ کا ایک ضمیمہ یہ بھی ہے کہ اگر اصل خیال میں وحدت و ترتیب ہے تو نقل میں بھی وحدت و ترتیب کا پایا جانا لازمی ہے مارکسی نظریہ نے نہ صرف نظام کائنات میں ایک ایسا قانون تلاش کیا جو تغیر پسند ہے بلکہ انسانی اور سماجی زندگی میں بھی ایک خارجی قانون تلاش کر لیا ہے۔ جو کائناتی نظام کے مقابلے میں زیادہ تیزی کے ساتھ تغیر پسند ہے اس سماجی تبدیلی کو ریاضی کی صداقت کے ساتھ نہیں بیان کیا جا سکتا! تاہم مختلف حالات کے زیر اثر ایک مبہم پیش گوئی کی جا سکتی ہے۔ جس کی صداقت محتاج رہی ہے آنے والے حالات اور واقعات کی۔ کیونکہ جو کچھ بھی تاریخی حادثہ کے نام سے ہوتا ہے وہ ایک نتیجہ ہے۔ بے شمار انسانوں کے انفرادی عمل اور ارادے کا۔ ادب انھیں انفرادی اور سماجی عمل، اور ارادے کا آئینہ ہے۔ ہر ایک کردار دو مظاہر کا نمائندہ ہے۔ ایک اس کی اپنی مخصوص زندگی ہوتی ہے جہاں وہ انفرادی رجحان طبع، محبت، نفرت اور داخلی کشمکش کا اظہار کرتا رہتا ہے، دوسری جو کسی خاص گروہ یا طبقے کے مفاد کا حامل ہوتا ہے ہر ایک انسان کی آخر الذکر شخصیت کا اظہار شعوری طور پر اس وقت تک نہیں ہوتا جب تک کہ سماجی زندگی کسی ایسے موڑ پر نہ آ جائے جہاں اسے

کسی نہ کسی ایک طرف مجبوراً مڑنا ہی پڑتا ہے۔ طبقاتی جنبہ داری کا الزام بجز بحرانی دور کے ہر کسی تنقید میں گناہ ہے اس موقع پر میں اینگلز اور لینن کی تنقید کی چند سطریں پیش کر دوں گا۔ جو انھوں نے بالزاک اور ٹالسٹائی سے متعلق کی ہے۔

اینگلز لکھتا ہے۔ "بالزاک" (legitmaison) ہے یعنی سیاسی عقیدہ میں شاہیت کا "از روئے قانون" حامی ہے۔

لیکن اس کی اعلیٰ تصانیف اس وقت کی اچھی سوسائٹی کے زوال کے مرثیے ہیں۔ اس کی ہمدردی اس طبقے کے ساتھ ہے جو موت کی دستاویز پر اپنی مہر لگا چکا ہے۔ بایں ہمہ اس کے طنز اور زہرخند میں شدت اسی وقت پیدا ہوتی ہے جبکہ وہ اسی طبقے کے مردوں اور عورتوں کا ذکر کرتا ہے۔ جنہیں وہ سب سے زیادہ عزیز رکھتا ہے۔ یعنی شرفاء اسطرح بالزاک گویا مجبور ہو جاتا ہے۔ کہ وہ اپنی طبقاتی ہمدردی اور سیاسی تعصبات کے خلاف قدم اٹھائے اور اس ضرورت کو محسوس کرے اس کے محبوب شرفاء اسی انجام کے مستحق تھے۔ میں اس چیز کو حقیقت نگاری کی سب سے بڑی فتح سمجھتا ہوں۔

لینن لکھتا ہے "ٹالسٹائی" کی تعلیمات بلاشبہ خیالی (Imaginary) اور رجعت پسند ہے، لیکن اس کے یہ معنی ہیں۔ کہ یہ تعلیم اشتراکی نہیں ہے۔ اور نہ یہ کہ ان میں ناقدانہ عناصر نہیں ہیں۔ جو اس وقت کے آگے بڑھے ہوئے طبقے کی تعلیم کے لئے مفید نہ ہوں ٹالسٹائی

نے روسی تاریخ کے اس اہم تغیر کے نچوڑ کو پیش کیا ہے جو ۱۸۶۱ء اور ۱۹۰۵ء کے درمیان واقع ہوا۔ ایک پیغمبر کی حیثیت سے جو انسانیت کی نجات کے لئے ایک نیا نسخہ لاتا ہے۔ ٹالسٹائی مضحکہ انگیز ہے۔ ٹالسٹائی ایک بڑا آدمی ہے اس حیثیت سے کہ بورژوا انقلاب کی آمد پر اس نے بے شمار روسی کسانوں کے خیالات اور ذہنی تشکیل کا آئینہ پیش کیا ہے۔

ان چند سطور کے پیش کرنے سے محض اس غلط فہمی کو دور کرنا ہے کہ مارکسی تنقید کی محک پر محض ایک مارکسی ادیب ہی پورا اتر سکتا ہے۔ یا یہ کہ مارکسی ناقد کسی غیر مارکسی کو بڑا شاعر یا ادیب نہیں سمجھتا۔ حقیقت بالکل مختلف ہے آج اقبال کے بہت سے عقائد اور خیال سے ہم متفق نہ ہوں لیکن اس کی شاعری کی وہ عظمت جو ایک مردہ اور زوال پسند قوم کے دل میں عمل اور حرکت کی آگ بھڑکا دیتی ہے، جو اسے قومیت اور خودی کے تصورات سے آشنا کرتی ہے ایک ایسا کارنامہ ہے جس کے سامنے نوجوان اشتراکی خیال شعرا طفل مکتب ہیں۔ اقبال انھیں معنوں میں اشتراکی ہے۔

ممکن ہے آپ دل میں یہ سوچتے ہوں کہ اردو ادب کی تاریخ کسی قدر بے ڈھنگی ہے اس میں سماجی حکایتیں کم اور انفرادی دھڑکنیں زیادہ ہیں۔ اس ناول، ڈرامے، افسانے اور نظموں کا رواج کم رہا ہے یہاں تو زیادہ تر غزلیں گائی گئی ہیں۔ جن میں موت وحیات کی الجھنیں، انفرادی واردات قلب پیش کئے گئے ہیں۔ یہاں صرف بندے اور خدا

اور عاشق و معشوق کے تعلقات بیان کیے گئے ہیں۔ آخر یہ تمام چیزیں مارکسی نقطۂ نظر سے کیونکر مستحسن سمجھی جائیں گی؟ اس سوال کو چھیڑنے کی ضرورت یوں بھی محسوس ہوئی کہ بالعموم لوگوں کا یہ خیال ہے کہ مارکس ہر تمدنی مظاہر کا جواز اقتصادی تحریک میں تلاش کر لیتا ہے، وہ بجز روٹی کپڑے اور مکان کے زندگی کی کسی اور حقیقت کو پورا پابند نہیں سمجھتا ہے اس موضوع پر زیادہ لکھنے کی ضرورت نہیں ہے میں اینگلز کے ایک خط کی چند سطریں پیش کروں گا جس سے اس غلط فہمی کا ازالہ ہو سکتا ہے۔

"تاریخ کے مادی نظریئے کے مطابق تاریخ کا بنیادی عنصر اپنی آخری تحلیل میں پیداوار اور تکرار پیداوار ہے۔ اس سے زیادہ نہ مارکس نے کبھی دعوٰی کیا اور نہ میں نے اس لیے اگر کوئی شخص اس بیان کو توڑ مروڑ کر اس طرح پیش کرتا ہے کہ اقتصادی عنصر تنہا فیصلہ کن قوت ہے تو وہ ایک بے معنی اور لغویات پیش کرتا ہے۔ اقتصادی حالت بنیاد ہے لیکن تمدن کے اور بہت سے عناصر۔ مثلاً طبقاتی جنگ کی سیاسی شکلیں اور ان کے نتائج، وہ آئین جو فاتح طبقہ کامیاب جنگ کے بعد مرتب کرتا ہے، قانون کی شکلیں، فلسفیانہ نظریئے یہ تمام چیزیں تاریخ کے رخ بدلنے میں معاون ہوتے ہیں۔ لیکن ان تمام بے شمار حادثات میں اقتصادی تحریک ہی انجام کار ضروری اور اہم معلوم ہوتی ہے۔

اس اقتباس سے اس کا اندازہ ہو سکتا ہے کہ مارکس فکری طاقتوں کو تاریخی ارتقا میں کم اہم نہیں سمجھتا ہے۔ تہذیب کی ابتدائی منزلوں میں فنون لطیفہ نے جس طرح جنم لیا ہے اس دعوٰی کے ثبوت میں پیش کیا جا سکتا ہے کہ ادب کا تعلق براہ راست زندگی اور عمل سے رہا ہے۔ رقص تمام فنون لطیفہ کا ابتدائی نقطہ ہے۔ یہ بالعموم ایک حلقے کی شکل میں ہوا کرتا تھا۔ جس میں قبیلے کے تمام افراد حصّہ لیتے تھے، ابتدائی قبیلے کی زندگی میں تعاون عمل اور جسمانی حرکت کی اہم آہنگی سے جتنی سہولتیں ان کی زندگی میں پیدا ہوتی تھیں ان کا پورا پورا عکس اس کی تکنیک اور قصوں میں موجود ہے۔ رقص ایک عملی جنون کا بھی اشارہ ہے۔ جسے فطرت کی مہیب طاقتوں کے خلاف استعمال کیا جا سکتا تھا۔ یونان میں ڈرامے کی ابتدا رقص ہی سے ہوتی ہے۔ اساطیری ادب کی تہوں میں دیوتاؤں کی طاقتوں کے پیچھے وہ تمام انسانی ولولے سرگرم کار ہیں جو لیے تسخیر فطرت اور ترتیب و تنظیم کے لئے برابر اکساتے رہے ہیں۔ ادب اور زندگی کا یہ بلا واسطہ رشتہ اس وقت ضرور کم ہو جاتا ہے جب سوسائٹی شرفا اور غلام میں تقسیم ہو جاتی ہے۔ یہی تقسیم فکری نظریوں پر بھی اثر انداز ہوتی ہے۔ دماغی اور جسمانی مشغل کے درمیان ایک خلیج سی حائل کر دی جاتی ہے۔ جس کا اثر نظریہ علم پر اس طرح مرتب ہوتا ہے کہ علم کو اپنے عملی تجربات سے جدا کر کے گیان، وجدان اور سوچ بچار کی چیز بنا دیا جاتا ہے تاہم قدیم یونانی ادب کا کوئی بھی شعبہ ایسا

نہیں ہے جو مکمل تصویر اپنے کلچر اور تمدن کی نمائش کرتا ہو۔ لیکن قرون وسطیٰ میں جب یہ تفریق صدیوں کی کوشش کے بعد نظریاتی اور ان مٹ اصول کی شکل اختیار کر لیتی ہے تو ادب بے جان اور تقلیدی بن کر رہ جاتا ہے۔ اس وقت کہیں یہ بھی محسوس ہونے لگتا ہے۔ کہ ادب کی ایک اپنی آزاد زندگی بھی ہے جو خارجی اور مادی تحریکوں سے متاثر نہیں ہوتی ہے۔ ادب برائے ادب اسی نفسیاتی حقیقت کی ایک آواز ہے جس پر فکر کرنے کے لئے کسی فلسفۂ حیات کی ضرورت نہیں رہ جاتی، بلکہ وہ ایک ایسا حربہ رہ جاتا ہے جس سے خیال کرنے والے کی خوبی کو بیان کیا جا سکتا ہے اور اگر ناقد نے اس سے کچھ آگے قدم بڑھایا تو زیادہ سے زیادہ وہ کسی تلمیح یا واقعہ کی غلطی کو پیش کر سکتا ہے ہمارے تذکرہ نویس ادیب جو اپنے وقت کے ناقد تھے انھیں حدود میں گھرے رہے۔ ایک مارکسی ناقد اسی دور کے ادب کو ایک مختلف نظریہ سے دیکھتا ہے وہ پورے دور کو ایک تاریخی پس منظر میں رکھ کر اس بات کا پتہ چلاتا ہے کہ وہ کونسی معاشی اور فکری تحریکیں تھیں جس کے زیر اثر ایک ایک ادیب پرورش پا رہا تھا، اس کا انفرادی رجحان مخصوص چیزوں کے چن لینے میں کیونکر مددگار ہوا۔ اس کا کلام سادہ، عام فہم اور زود اثر کیوں ہے بہ خلاف اس کے کہ ایک دوسرے شاعر یا ادیب کا کلام جو اسی ماحول میں پرورش پا رہا تھا۔ پیچ پیچ تکلف اور تصنع سے بھرا ہوا کیوں ہے، جہاں تک فلسفہ تصوف کا تعلق ہے یہ یقیناً ایک رجعت پسند فلسفہ تھا جو نوافلاطونیت کے آگے بڑھانے والی قوتوں کے خلاف پیدا کیا گیا تھا۔ لیکن ہندوستان

ایسے ملک میں جہاں مختلف مذاہب کے لوگ زندگی بسر کر رہے تھے اس فلسفے کی عملی طاقتیں ملتوں کو ایک دوسرے کے قریب لاکر ایک انسان کی عظمت کو بلند کرنے کے لئے استعمال کی گئیں۔

چنانچہ اردو ادب کے ابتدائی دور میں صوفی شعرائے نے اسی لئے تصوف کے راگ گائے تھے۔ جب تک اردو ادب کے شعرانے اپنے پیغام کو عوام تک پہنچانا چاہا عوام کی بولی استعمال کرتے رہے اور یہی وجہ ہے کہ اس کا کلام سادہ اور پر اثر ہے، لیکن جب شعرانے دربار سے اپنا تعلق پیدا کر لیا تو ان کے کلام سے اثر بھی جاتا رہا اور ان کی زبان بھی تکلف آمیز ہو گئی میر کا کلام اس کی خود اپنی زندگی اور عوام کی رستی ہوئی زندگی کا نچوڑ ہے۔ غالب متفکر طبقے کا پیش رو ہے جو زندگی کے زہر کو فکر کی روشنی سے زائل کرتا ہے۔ نظیر اکبرآبادی پھیلی ہوئی زندگی ہر شاخ کو چومتا اور ہر خار کی طرف اشارہ کرتا ہوا چلا جاتا ہے۔ لیکن ذوق اور ناسخ ہمیں زیادہ متاثر نہیں کر سکتے۔

حالی پہلا ترقی پسند ناقد ہے۔ اس نے ادب اور زندگی میں صحیح رشتہ تلاش کرنے کی کوشش کی تو اسے ادب بھی زندگی کو آگے بڑھانے کا ایک ذریعہ نظر آیا۔ ادب کا افادی نظریہ بھی میکانکی نظریہ کی تردید کرتا ہے۔ زندگی یقیناً شعور انسانی کو متعین کرتی ہے۔ لیکن بعد میں شعور زندگی کو بدلتا بھی ہے۔ جو شعور کی اس طاقت سے نہیں واقف ہیں وہ ادب کو صرف عکاسی سمجھتے ہیں۔ لیکن حالی رجارکس کا حامی نظر آتا ہے

جب وہ یہ کہتا ہے کہ ادب سے زندگی میں جلال و جمال دونوں پیدا ہوتے ہیں۔ حالی نے ملٹن کے اس قول کو نقل کرکے اردو ادب کو ایک زبردست احساسِ زندگی دے دیا ہے کہ "ادب کو پرجوش اور بے تکلف ہونا چاہیے" اس نظریہ سے تخیل کی بازی گری اور فنائی تکلفات کو سخت صدمہ پہنچا ہے۔

لیکن یہ تو ادب کا صرف ایک رخ ہوا جہاں تک ادب کی اثرانگیزی کا تعلق ہے۔ لیکن ایک ادیب یا شاعر اثرات قبول کرنے میں صرف اپنی قوت احساس ہی پر بھروسہ نہیں کر سکتا ہے۔ احساس ایک خارجی امر ہے جو اپنے وجود کے لئے ہمارے اعصاب کا محتاج ہے۔ ہماری زندگی سے پہلے بھی زمین کا وجود رہ چکا ہے اور ہم مادّے کی حقیقت کو صرف اعصاب ہی کے ذریعہ سے محسوس کرتے ہیں اسی طرح معاشرتی ترقی کے قوانین بھی خالص خارجی حیثیت پر مبنی ہیں۔ اگر آج ان قوانین کی ضرب ہمارے احساس پر نہیں ہے تو اس کے یہ معنی نہیں کہ ان کا وجود ہمارے لئے کالعدم ہے۔ زندگی ہی کی ٹھوس حقیقتیں ہمیں مجبور کرتی ہیں کہ ہم اپنی داخلی زندگی سے نکل کر پورے سماج کی زندگی میں شریک ہو جائیں۔ اپنے داخلی تجربات کو خارجی اصول سے ملانے کی کوشش کریں اور اپنی داخلی زندگی کو حرکت میں لائیں مارکسی تنقید کا بھی نظریہ انتہا پسندیوں سے بچنے کی طرف اشارہ کرتا ہے ایک وہ خالص خارجیت جو واقعہ نگاری کی طرف لے جاتی ہے۔ اور دوسری

خالص داخلیت جو اپنی عصبیتوں اور ذہنیت کا پہاڑ کھڑا کر دیتی ہو
مارکسی ناقد، ان دونوں پہلوؤں کے موزوں اور متوازن نکات
کو بروئے کار لاتا ہے۔ کچھ ہمارے ملک میں بھی ایسے ناقد پیدا ہو
گئے ہیں جو خارجیت کی حمایت میں فلابیر کی مثال پیش کر کے اس بات
کے مدعی ہیں کہ فن کار اپنی شخصیت کو اس حد تک علیحدہ اور بے
تعلق کرے کہ کہیں سے اس کی عصبیت کا پرتو نہ جھلکنے پائے۔ یہ انتہا
پسندی حقیقت میں "ادب برائے ادب" کا ایک دوسرا حربہ ہے
جس سے ادب کی دھار کو اس حد تک کند کر دینے کی کوشش کی جاتی
ہے کہ وہ بالکل بے کار ہو جائے۔ کیا یہ خطرہ اس آواز کی مخالف بازگشت
میں ہے، جب کہ انقلابیوں نے یہ کہا تھا کہ ادب مزدوروں
کے ہاتھ میں ایک حربہ ہے؟ دوسری انتہا پسندی جو صرف اپنے ہی داخلی
تجربات کو سارے عالم کے تجربات کا نچوڑ سمجھتی ہے، موجودہ دور کے
بہت سے شعرا میں پائی جاتی ہے۔ تیرگی، مایوسی اور خودکشی کے جذبے کا
ایک طوفان ہے، جو اس کو چاروں طرف سے دبوچے جا رہا ہے اور اس
واہمے میں ہر چیز ساکت، ہر آواز موت کی سرگوشی معلوم ہوتی ہے۔
بالآخر وہ جنس لطیف کے دامن میں پناہ لے لیتے ہیں۔ مارکسی تنقید
ان دونوں نظریوں کو زندگی کے لئے مہلک سمجھتی ہے اور ہر وہ
چیز جو مہلک ہے رجعت پسند ہے۔ اب میں مارکسی تنقید کے چند
بنیادی اصولوں کو پیش کروں گا۔

جس طرح زندگی ایک غیر منقطع سلسلہ حادثات اور واقعات کا ہے اسی طرح انسانی علوم بھی سب ایک دوسرے کے ساتھ وابستہ ہیں، میں نے اوپر یہ عرض کیا ہے کہ سماجی زندگی میں طبقاتی تقسیم کی وجہ سے جو عمل اور علم، مادہ اور روح، فکر اور جذبات، دماغی محنت اور جسمانی محنت میں خلیج حائل کر دی گئی تھی۔ اس نے ہمیں دوئی کے تصورات میں بہت دنوں تک سوچنے پر مجبور رکھا ہے، ان چیزوں میں سب سے پہلے میں نفسیات کو لوں گا کیونکہ اگر غور سے دیکھا جائے تو ادب کا زیادہ گہرا تعلق انسانی نفسیات سے ہے، یوں تو یہ بہت پرانا علم ہے جس کی تاریخ ارسطو کی کتاب علم ابدان میں موجود ہے۔ لیکن جدید تحقیقات نے ہمارے پرانے تصورات کو بالکل ہی باطل ثابت کر دیا ہے۔ پورا ایشیاء، ارسطو کی اس تحقیق سے متفق رہا ہے کہ فکر کا کام دماغ کرتا ہے اور جذبات دل سے پیدا ہوتے ہیں۔ آگے چل کر جذبات کی بھی بہت سی تقسیمیں کی گئی ہیں چنانچہ نفس امارہ اور نفس مطمئنہ کی تقسیم ارسطو ہی کے تحقیق کی شرمندۂ احسان ہے۔ ضبط اور صبر کے ذریعہ سے انسان اپنے بہت سے جسمانی تقاضوں کو دبا سکتا ہے اس سے انکار نہیں،۔

لیکن جذبات کبھی فنا نہیں ہو سکتے ہیں جب تک کہ ان کے حیاتیاتی اور سماجی اسباب موجود ہیں ایسی صورت میں اسباب پر غور کرنا زیادہ ضروری ہے۔ اگر ان کے اسباب خود ہماری جبلت اور فطرت میں شامل ہیں۔ تو کیا ممکن

ہے کہ وہ فنا ہو سکتے ہیں اور ہیں تو پھر انہیں زیر کرنا ہی کیوں مستحسن ہے؟
آخر انسانیت کیا ہے؟ سماجی قدریں ہماری نفسیات پر کیوں اثر انداز
ہوں؟ اس کے جواب میں شاید آپ یہ کہیں کہ خوں ریزی اور جنگجوئی اور
نفسیاتی خواہشات کی علانیہ تکمیل انسانی معاشرہ میں بد صورتی اور خلل
پیدا کرتی ہیں اس لئے یہ تمام بہیمانہ جذبات ہیں۔ جن کو زیر کرنا عین انسانیت
کی دلیل ہے جس میں اپنی بحث کا سرا یہیں سے شروع کرتا ہوں، اس موقع پر
دو چیزیں قابلِ غور ہیں۔ وہ تمام جذبات جنہیں پست اور بہیمانہ کیا جاتا ہے
انہیں ابتدائی انسانوں کے سر بھی منڈھا جاتا ہے۔ عمرانی معاہدہ کے
نفسیاتی جواز میں یورپ کے تمام بورژوا مفکرین نے نیچرل انسان کی ایک
غلط تصویر پیش کی ہے۔ وہ اسے سوسائٹی میں نہ رہنے والا اور پیہم
جنگ و قتل کرنے والا دیکھتے ہیں اس لئے اس ایک معاہدے کی ضرورت
پڑی جو حقیقت میں جمہوری نظام کی ایک تعلیل ہے۔ اس سلسلے میں ارسطو
کے اس قول کو نہ بھولنا چاہئے۔ کہ انسان سماجی جانور ہے وہ ابتدائے
آفرینش سے لے کر آج تک کبھی سماج سے باہر رہا ہی نہیں ہے، آدم کی
کہانی اور رابنسن کا قصہ دونوں ہی فریب ہیں۔ اگر ہم انسان کو ایک
سماجی جانور تصور کرتے ہیں۔ تو ان کے حیاتیاتی تقاضے بھی سماجی رشتوں
کا انعکاس ہو سکتے ہیں، محبت، غم و غصہ، غذا کی تلاش انسان کے
بنیادی جذبات ہیں لیکن ان کے مظاہر مختلف دور اور مختلف سماج

میں کبھی بھی یکساں نہیں رہے ہیں، یہ تبدیلی کیوں واقع ہوتی ہے اور کیا یہ تبدیلی بنیادی جذبات پر اثر انداز ہوتی ہے کہ نہیں؟ اس سوال کا جواب میں دینا چاہوں گا۔ فراعنہ مصر اپنی بہنوں سے شادی کرتے تھے اور ان کی محبت کے جذبات بھی اس رشتے کے گرد منظم ہوئے تھے مستثنیات کو اگر ہم نظرانداز کر دیں تو یہ ایک کھلی ہوئی حقیقت ہے کہ جمہور کے دل میں بہن سے شادی کرنے کا خیال بالطبع پیدا ہی نہیں ہوتا ہے اگر سماجی رشتوں کی بدلی ہوئی تاریخ جنسیات پر اس حد تک اثر انداز ہو سکتی ہے تو یقیناً سماجی زندگی کا ہماری نفسیات پر گہرا اثر پڑتا ہے۔ جو بنیادی تبدیلی بھی پیدا کر سکتا ہے۔ اگر انسانی تبدیلیوں کو دیکھنا ہے تو تاریخ کے ہر اس دور کو دیکھ لیجئے۔ جبکہ طریق پیداوار اور اس سے ملحق سماجی رشتے مختلف تھے۔ قبیلہ جاتی دور میں جنسی محبت تصوراتی کم اور جسمانی زیادہ تھی خود اپنے قبیلے کی لڑکیوں کے ساتھ شادی نہ کر سکنے کے سبب سے وہ عورت کا خیال صرف معاشرتی مدد اور جسمانی ضرورت کے سلسلے میں کرتے تھے۔ لیکن جوں جوں معاشرت ترقی کرتی گئی اسکی تصوراتی محبت کا غلغلہ بھی بلند ہوتا گیا۔ کیونکہ غلام کو محض فریب محبت ہی سے رام کیا جا سکتا ہے اور عورت کی تپسیا اس فریب میں بڑھتی گئی یورپ کے جاگیر دارانہ دور میں عورت کی محبت اور عظمت اپنی انتہا کو پہنچی ہوئی تھی۔

پورا ادب اس کی زندہ تاریخ ہے۔ جبکہ ایک شجاع کسی مہم کے

سر کرنے میں اپنی خیالی محبوبہ کی قسم ضرور کھاتا تھا۔ "عورت مرد کا بہتر نصف حصّہ ہے" کی اصطلاح اسی زمانے میں وضع ہوئی تھی لیکن اس تصویر کا دوسرا رخ بہت ہی تاریک تھا۔ سیاسی اور اقتصادی آزادی میں عورت کا کوئی حصّہ نہ تھا۔ وہ شوہر کے انتخاب اور طلاق لینے میں بھی آزاد نہ تھی۔ سرمایہ دارانہ دور میں جب فیکٹریوں میں عورتوں کی محنت کی بھی ضرورت پڑی تو عورتوں کی سیاسی اور اقتصادی آزادی بڑھتی گئی۔ اب انتخاب ازدواج میں بھی طرفین کے لئے آزادی کے زیادہ مواقع تھے۔ ان تمام چیزوں کا اثر محبت کے جذبے پر بہت گہرا پڑا ہے۔ تصوراتی اور مثالی محبت کی جگہ شدید جسمانی محبت نے لی ہے۔ ڈی۔ ایچ لارنس کے کردار اسی حقیقت کا بخوبی مظاہرہ کرتے ہیں۔ اردو ادب میں بھی اس کی مثال موجود ہے۔ میر کا عشق حقیقت آمیز سہی لیکن تصوراتی ہے غالب اور مومن کے عشق میں تصوریت اور حقیقت پسندی میں سخت کشمکش ہے۔

ہیں اسیر اس کے جو ہے اپنا اسیر ✣ ہم نہ جانیں صید کیا صیاد کیا (مومن)
وفا کیسی کہاں کا عشق جب سر پھوڑنا ٹھہرا ✣ تو پھر اے سنگدل تیرا ہی سنگِ آستاں کیوں ہو (غالب)

داغ کی شاعری میں شدید جسمانی محبت کا عنصر زیادہ بڑھ جاتا ہے۔ زمانہ حال کے شعرا میں جنہوں نے دل کھول کر اس موضوع پر لکھا ہے ان کے کلام میں یہ عنصر اور بھی زیادہ تیز ہو جاتا ہے لیکن اسی کے ساتھ ساتھ رومانی تصوریت کا غلبہ بھی ہے گویا اردو ادب اپنی تاریخی ارتقاء کی کمی کو پورا کر رہا ہے۔ اس مختصر سی تشریح سے محض اس حقیقت کو واضح کرنا ہے

کہ مارکسی ناقد انسانی جبلّت اور فطرت کو بھی اسانی حیثیت سے بدلتا ہوا دیکھتا ہے۔ اگر مظاہر فطرت بدل سکتے ہیں۔ تو یقیناً اصل فطرت میں بھی کچھ نہ کچھ تبدیلی ضرور پیدا ہوتی ہوگی۔ مارکس لکھتا ہے "انسان طریق پیداوار کے بدلنے کی کوشش میں اپنی فطرت کو بھی بدلتا رہتا ہے" علم النفس کا یہ نظریہ ہربرٹ ریڈ دنیا کے تمام ماہرین علم النفس کے نظریئے سے مختلف ہے پہلی بات تو یہ کہ جذبات علم و عمل کی دنیا جدا جدا نہیں ہے بلکہ یہ ایک ہی تجربے کی مختلف کڑیاں ہیں اور وہ تجربہ جو تینوں منزلوں سے ہو کر نہ گذرتا ہو ناقص یا ادھورا ہے۔ کلام میں صداقت، جوش اور عمل محض اسی وقت پیدا ہو سکتا ہے جب کہ فنکار اپنے ذاتی تجربہ سے ان تینوں منازل سے گذرا ہو۔ اکثر لوگوں کی تحریروں میں دیکھا ہے کہ انہوں نے فرائیڈ کے نام مارکس کے ساتھ ملا دیا ہے یہ غلط فہمی کی انتہا ہے ورنہ دونوں میں بعد المشرقین ہے۔ مارکس تلاش معاش کو انسانی جبلتوں میں سب سے زیادہ اہم سمجھتا ہے اور چونکہ اس جبلت کا مظاہرہ صرف طریق پیداوار اور سماجی رشتوں میں ظاہر ہو سکتا ہے دوسری ثانوی جبلتیں ان سے متاثر ہوتی رہتی ہیں۔ فرائیڈ جنسی تجسس اور تجربہ کو زندگی کی پہلی حرکت سمجھتا ہے جو ثانوی جبلتوں پر اثر انداز ہوتی رہتی ہے آغوش مادر سے لے کر قبر تک انسانی کوششیں اسی جذبے کے گرد منظم ہوتی ہیں۔ اس کا جنسی جذبہ ہر سماجی پابندی کے خلاف اپنی آزادی کے لئے جہاد کرتا رہتا ہے

اور اگر کسی صورت سے وہ اچھا راہوں میں منتقل کر دیا جائے تو اس کی ظاہری سرگرمیاں تو مزور ختم ہو جاتی ہیں۔ لیکن اس کا وجود . . . . تحت الشعور میں بہت سی گتھیاں پیدا کر دیتا ہے۔ فنون لطیفہ اور حسن و جمال کے جتنے مظاہرے ہیں وہ اسی جذبے کے انتشار کی صورتیں ہیں۔ مارکسی فلسفہ ان تمام باتوں کو لغو اور غلط سمجھتا ہے۔ حقیقت تو یہ ہے کہ فرائیڈ کا فلسفہ سرمایہ دارانہ نظام کی مزاجی کیفیت کو ظاہر کرتا ہے جو اپنے حال سے گھبرا کر ماضی کی طرف لوٹ جانا چاہتا ہے جہاں وہ اپنی مفروضہ فردوس گمشدہ میں جنسی جذبے کی بے لاگ تسکین کے خواب دیکھتا ہے اردو ادب میں میراجی کی شاعری اور ممتاز مفتی کی بہت سی کہانیاں فرائیڈ کی انہیں تعلیمات کا پرو پیگنڈہ کر رہی ہیں۔ تحت الشعور کے تجزیے کے نام پر اکثر و بیشتر کہانیاں لکھی جا رہی ہیں لیکن اگر تحت الشعور سے صرف جنسی جذبے کی تاریخ ہی مراد ہے تو وہ بھی فرائیڈ کا عطیہ ہے۔ محمد حسن عسکری کی کہانی "چائے کی پیالی" ایک فرائیڈی تاریخ ہے۔ اسی قسم کے اور بہت سے قصے آپ کو دوسرے لکھنے والوں میں مل سکتے ہیں۔ اسی ضمن میں عریانی اور فحاشی کا تذکرہ بھی ضروری ہے عریانی فن کی ایک ٹکنیک ہے جسے محض کسی مقصد کے لئے استعمال کیا جا سکتا ہے، اگر عریانی کا مقصد صرف لذت حاصل کرنا ہے تو یقیناً افادی ادب کے وہ خلاف ہے۔ کیونکہ ادبی تجربہ اس علم و شعور کا نتیجہ ہے۔ جس کو پورے سماج نے صدیوں کی کوشش کے بعد پیدا کیا ہے ایسی صورت میں اگر

اسے ذاتی اغراض یا نفسانی لذت کے لئے استعمال کیا جائے جس میں پوری سماج آپ کی شریک نہیں ہے تو وہ غیر سماجی ہے۔ فحش ایک سماجی تصور ہے جو گالی گلوچ یا کمزوری کے مترادف ہے۔ ہر سوسائٹی فحش باتوں کو اچھی طرح جانتی ہے اور فحش کہہ کر رد بھی کر دیتی ہے۔ جب ادب میں نسائیت اور مجہولیت کا دورہ ہوتا ہے تو اس قسم کی باتیں لکھی جاتی ہیں۔ جو کچھ زندگی میں ہوتا ہے وہ سب ادب میں نہیں آتا ہے، ادب صرف انہیں طاقتوں سے سیراب ہوتا ہے جو زندگی کو آگے بڑھاتی اور انہیں افراد کی ذہنی کشمکش کو پیش کرتا ہے۔ جو زندگی کے ساتھ حوصلۂ جنگ رکھتے ہیں جن کی کمزوری میں بھی ایک توانائی ہوتی ہے۔ اور جن کی موت ایک رقص، ایک جنوں کا نتیجہ ہوتی ہے۔ جنسی زندگی کے تجزیئے کے لئے ایک سائنسداں کا قلم چاہیئے جو اپنے میں یہ اہلیت نہیں پاتا۔ اسے اس کوچے کی سیر نہ کرنی چاہیئے۔ ورنہ بہت بے آبرو ہو کر نکلنا پڑے گا۔

صداقت، حق اور دوسری قدروں کا مسئلہ

ابتداءً یہ بات بحث میں آچکی ہے کہ مارکس محض اقتصادی تحریک ہی کو تمام قدروں کو متعین کرنے والی طاقت نہیں سمجھتا ہے۔ بلکہ فکری

قوتیں، مذہب اور قانون کو بھی ان کی تشکیل میں کچھ نہ کچھ حصہ ضرور دیتا ہے۔ لیکن ان کے اثرات کو دور دراز اور غیر محسوس سمجھ کر طریق پیداوار اور تقسیم کو بنیادی پتھر سمجھتا ہے یہ بات بہت واضح ہو جاتی ہے اگر ہم یونان کی تاریخ کو دیکھیں۔ پورا یونانی تمدن غلاموں کی محنت پر قائم تھا اور یہ بات قانون اور تعلیم کے ذریعے اس قدر لوگوں کی گھٹیوں میں حقیقت بنا کر اتار دی گئی تھی کہ افلاطون اور ارسطو دونوں ہی غلامی کو عین قانون فطرت کے مطابق صحیح سمجھتے تھے۔ روم میں شرفا اور عوام کی جنگ سالہا سال تک جاری رہی، چنانچہ رومن قانون میں بھی اس کی تاریخ موجود ہے۔ شاہیت کی بقا کے لئے الہامی استحقاق کا حربہ بہت دنوں تک یورپ میں کام کرتا رہا جمہوریت کے طوفان سے ان قدروں کو باطل کر کے نئی سیاسی اور معاشرتی قدریں پیدا کیں لیکن اخلاقی، مذہبی اور روحانی قدروں میں کوئی بڑی تبدیلی نہ ہو سکی۔ آخر اس کے کیا اسباب تھے؟ مادہ اور روح کی دوئی نے جو انسانی زندگی میں ایک خلیج پیدا کر دیتی ہے وہ ابھی تک قائم ہے مادی طاقتوں کی انقلابی حیثیت سے آنکھ بند کرنا تو اب تقریباً ہر شخص کے لئے ناممکن ہو گیا ہے اس لئے وہ مادی قدروں کی بدلتی ہوئی شکل تو ضرور محسوس کرتا ہے۔ لیکن اس کا مدار ادروحانی قدروں کو مادی آمیزشوں سے پاک کرنا سمجھتا ہے۔ اگر آپ قدیم تاریخ کا مطالعہ کریں تو آپ یہ محسوس کریں گے۔ کہ ابتداً مذہب زندگی کے ہر شعبے میں جاری و ساری تھا۔

لیکن جوں جوں معاشرہ مادی طاقتوں کے سہارے بڑھتا گیا مذہب نے اپنا ہاتھ اس دنیا سے اٹھا لیا۔ آج سرمایہ دارانہ دور میں مذہب ایک شخصی عقیدہ اور ایک روحانی سکون کا ذریعہ ہے، کسی اسلامی ملک میں خالص مذہبی شریعت کا نفاذ نہیں ہے، آخر وہ کونسی طاقت ہے جس کے خوف سے مذہب سمٹتا جا رہا ہے اور اپنے تجربوں کو مادّے سے اس حد تک پاک کرتا جا رہا ہے کہ ایک نئے حسِ باطنی کی ضرورت پڑتی جا رہی ہے۔ آج ادب میں اگر مذہب کی چھاپ پائی جاتی ہے تو محض اسی حد تک کہ گویا ایک خواب سا دیکھا تھا جو اب یاد نہیں (YEATS) ٹیگور اور آسی غازی پوری کے صوفیانہ کلام میں محض ایک خواب سا اثر باقی رہ گیا ہے۔ جس کی تعریف صرف رموز کے ذریعہ سے ہو سکتی ہے یہ دشواری صرف اس لئے آن پڑی ہے کہ سائنس کی روز افزوں تحقیقات پرانی صداقتوں کا بطلان کرتی جا رہی ہیں۔ اور ہر وہ چیز جس کا مادی تجربے سے تعلق ہے بے نقاب ہوتی جا رہی ہے اس لئے مذہب مبہم تصورات میں گوشہ گیر ہو رہا ہے۔ اور روحانی تصورات میں بھی مادی تغیرات سے تبدیلی پیدا ہو رہی ہے جو مذہبی عقیدہ ہمارا کل تھا وہ آج ہے۔ صداقت اور حق سب مطلق قدروں سے نکل کر اضافی نظریئے بنتے جا رہے ہیں انسان شاید کبھی بھی آخری صداقت کو نہ پہنچ سکے گا۔ کیونکہ اس خیال سے زندگی کے لامتناہی سلسلے کو صدمہ پہنچتا ہے۔ دوسرے یہ کہ وہ کل کا جزو ہے اور جزو کبھی کل کی خارجی حقیقت کو نہیں معلوم کر

سکتا ہے۔ تاہم تجربوں کے تواتر سے وہ ایک ایسا قانون معلوم کر سکتا ہے
جس کا اطلاق لازمی اور شرطی ہو۔ مارکسزم اسی سائنس کا نام ہے۔ کچھ لوگوں
کو غلط فہمی ہے کہ مارکسزم جبریت کی قائل ہے کیونکہ وہ ایک تاریخی ارتقا
کو مانتی ہے۔ انسان اپنے ماحول کا غلام نہیں ہے بلکہ وہ ماحول پر قابو پانے
کی پیہم کوشش کرتا رہتا ہے۔ اگر ادب ماحول کے اثر اور شعور کی طاقت
دونوں کو دست و گریباں نہ دکھائے تو وہ زندگی کا صحیح آئینہ نہیں
ہے۔ افراد سے آگے نکل کر یہی حالت سماج کے موجودہ طبقات کی ہے
یہ طبقاتی رشتے بھی مختلف صورتوں میں بدلتے رہتے ہیں۔ جیسا کہ اس
جنگ میں ہوا کہ مزدور اور سرمایہ داروں نے مل کر ایک محاذ بنا لیا
تھا۔ گو دونوں کا مفاد مختلف تھا۔ انھیں معنوں میں مارکسی تنقید دنیا
کے ادیبوں سے ایک عالمگیر نظریئے کی متوقع ہے وہ زندگی یا نفسیات
کو الگ الگ نہیں دیکھنا چاہتی بلکہ ایک ہی لمحہ میں زندگی کی بھرپور
طاقت کو دیکھنا چاہتی ہے۔ وہ کمزوری کے لمحات اور طاقت کے
موقع دونوں کو دیکھنا چاہتی ہے اور تحت الشعور میں کسی ایک
جذبے کی سراغ رسانی نہیں کرتی بلکہ من و عن پوری کائنات کو
پیش کرنا چاہتی ہے تاکہ اس کا اندازہ ہو سکے کہ کون سا زخم، کون
سا خیال، اور کون سا تبسم اسے اٹھنے اور چلنے میں مدد دے
سکتا ہے، خارجی تجربات میں داخلیت کا عنصر صرف اسی حد تک ہے
کہ انسان اپنی نوشتہ سے ایک ہمدردی رکھتا ہے وہ اس معنی میں متعصب

ہے وہ اس انسان دوستی کے جذبے کو کسی طرح مجروح نہیں کر سکتا، مارکسی تنقید کو اس سے سروکار نہیں کہ کوئی ادیب یا شاعر محنت کش طبقے کی حمایت کر رہا ہے یا نہیں، بلکہ وہ پورے سماج کی زندگی کو بیک وقت ایک کردار کی زندگی میں منعکس دیکھنا چاہتا ہے۔ مختلف طبقات کی موت وزیست کی نشانیوں کا پتہ اس طبقے کے افراد کے اعمال وحرکات سے پتہ چلانا چاہتی ہے اگر افراد اپنے شعوری ارتقا کے حدود سے باہر یا اپنے ماحول اور روایات سے منقطع ہو کر جست لگا رہے ہیں تو وہ ادب نہیں بلکہ پروپیگنڈا ہے۔ مارکسی تنقید کی یہی ادبی قدریں ہیں۔ ہر ملک اور ہر قوم کی ترقی کے منازل مختلف ہیں، ہمیں اسی پس منظر میں ان کے شعور کا مطالبہ کرنا ہے۔ یہ شعور مذہبی، سیاسی و اقتصادی ہر تحریک میں جھلک سکتا ہے ناقد کا فرض ہے کہ وہ نام ہی پر نہ جائے بلکہ ان کی صحیح بنیادوں کا پتہ چلائے اور ان ترقی پسند اثرات کو چن لے جو سماجی زندگی کو ایک بہتر نظام کی طرف لے جا رہے ہیں کہ اگر کوئی شخص فاسزم یا شہنشاہیت کو ایک صحیح جمہوری نظام کے مقابلے میں بہتر سمجھتا ہے تو یقیناً ہم اس کی سخت مخالفت پر اُتر آتے ہیں۔ کیونکہ ہم اپنے خیال کے مطابق انسانیت، آزادی اور مساوات کے منافی سمجھتے ہیں۔ لیکن اگر کوئی ادیب یا شاعر انسانی ترقی کے ان بنیادی تصورات کے خلاف نہیں جا رہا ہے اور اپنے ملک و قوم کے مخصوص تاریخی ارتقا اور روایات کے تحت مختلف افراد یا قوم کی قوت ارادی یا شعور کے نشیب و فراز کو پیش

کہہ رہا ہے تو ہم اس کے سر پر حقیقت نگاری کا تاج رکھتے ہیں۔

جمالیاتی اور ادبی قدریں

حسن اور صداقت کی تلاش ادب کے بنیادی موضوع رہ چکے ہیں لیکن اس موضوع پر ہیگل اور کروچے یا دوسرے مفکرین نے جو کچھ لکھا ہے۔ انھوں نے مجرد تصورات کی باتیں کی ہیں جن سے ان کی اصل غایت اور ارادے پر ایک پردہ سا پڑ جاتا ہے۔ کروچے جمالیاتی ذوق کو صرف ایک باطنی احساس تک محدود رکھنا چاہتا ہے اور جب وہ ذہن سے نکل کر اشیاء پر ظاہر ہو جائے تو اسے اخلاق اور قانون کا پابند بنا دینا چاہتا ہے اس طرح سے وہ فسطائی احتساب کا حامی ہے۔ یہی دوئی ہیگل کے یہاں بھی بتائی جاتی ہے جب وہ زمین اور ستاروں کو بیک وقت چھونا چاہتا ہے۔ ہمارے صوفیائے کرام نے بھی ان قدروں کی ادب میں بہت دنوں تک تلاش کی ہے۔ حسن مطلق کی کرنوں کا نفوذ اور اس کی تلاش جمالیاتی ذوق اور تخلیق کی ذمہ دار ٹھہرائی گئی۔ ان تمام بحثوں سے اس کے وجود اور اس کے تاریخی ارتقا کا کوئی قانون مرتب نہیں ہوتا جیسے ہم ایک وسیع تر قانون کے تحت اس کی ترقی اور رفتار پر ایک حکم صادر کر سکیں، حسن کا آغاز زندگی کی ان منظم اور تربیت یافتہ شکلوں سے پیدا ہوتا ہے جن میں کم سے کم محنت سے زیادہ از زیادہ فائدہ حاصل کیا جائے اس سے چونکہ بیجا محنت اور کوفت دور ہوتی ہے اس لئے اس کا ایک تفریحی پہلو بھی ہے۔ جب اسی احساس زندگی کو مجرد شکلوں میں

ڈھالا گیا تو فن کی ابتدا پڑی، رقص، موسیقی، شاعری، سنگ تراشی، مصوری سب
میں حرکت یا خطوط کا توازن یا تناسب مشترک ہے جو محدود معنوں میں ازلی
بھی ہے، ورنہ ان کے مظاہر اور آہنگ کے تصورات میں ہر دور اور ہر سماج
میں مختلف طریقوں سے تغیرات پیدا ہوتے رہے ہیں۔ اب اس کی مثالیں بہت ہی
چھوٹی چھوٹی باتوں سے پیش کروں گا۔ آرائش بھی ایک فن ہے خواہ وہ
مکان کی ہو یا جسم کی لباس اور گہنے اسی ضمن میں آتے ہیں۔ ابتدائی انسان اس
وقت سے پہلے جبکہ معدنیات نے سکوں کی صورت اختیار کر لی تھی، ہڈی، سیپ
اور موتی سے اپنے جسم کی آرائش کرتے تھے۔ کیونکہ ابتدائی زندگی ساحلوں پر
شروع ہوئی تھی اور انہیں چیزوں کو وہ اپنا خزانہ تصور کرتے تھے۔ جب زندگی
آگے بڑھی اور میدان میں اتر آئی۔ تو ہاتھی دانت اور سیپ کی قیمت بڑھ گئی، اسی
طرح سے جب معدنیات کا سکہ چلا تو ہمارا جمالیاتی ذوق ہڈی اور سیپ سے متنفر
ہو گیا۔ گرم ملکوں میں جو ریشم کی قدر ہے وہ سائبیریا کے میدانوں میں نہیں
ہے۔ فن عمارات کا ذوق بھی اسی طرح آرام و آسائش اور ملکی آب و ہوا سے
متاثر ہوا ہے۔ اسی طرح سے فنون لطیفہ کی جتنی شاخیں ہیں۔ ان سے متعلق
ہمارا جمالیاتی ذوق بھی بدل گیا ہے اور بدلتا جا رہا ہے موسیقی، رقص، ادب
سب میں مادی زندگی کے بدلتے ہوئے حالات سے تبدیلیاں پیدا ہو
رہی ہیں۔ تبدیلی کی رفتار ضروری نہیں کہ ہر جگہ یکساں ہو۔ مخالف کے
بھی نفسیاتی اور سماجی اسباب موجود ہیں۔ انسانی نفسیات کی دو بنیادی
چیزیں ہیں۔ جو نوع انسان کی نامیہ زندگی پر یکساں صادق آتی ہیں۔ ایک

حاصل کردہ چیزوں کو باقی اور زندہ رکھنے کی کوشش اور دوسری تبدیل شدہ حالات کے تحت ترقی کرنے کی خواہش۔ ہر وہ تبدیلی خواہ زندگی کے کسی شعبے سے متعلق ہو جو اس حقیقت کو پیش نظر نہیں رکھے گی وہ ناقص اور بیکار ہو جائے گی۔ سیاسی اور کلچرل تحریکات کی انقلابی قوتوں میں فرق ہے۔ سیاسی اقتصادی انقلاب کلچرل انقلاب کے مقابلے میں بہت جلد رونما ہو سکتے ہیں۔ کیونکہ ان کی بنیادیں خارجی حقائق پر ہیں۔ لیکن کلچرل انقلاب ایک ذہنی اور داخلی تبدیلی کا نام ہے جس کی جنگ شعور انسانی سیاسی انقلاب کے بعد بہت زمانے تک کرتا رہتا ہے۔ اس لئے ذہنی طور پر انسانوں کو اسی وقت متاثر کیا جا سکتا ہے جبکہ ہم تمام پرانے آزمائے ہوئے حربوں کو استعمال کریں۔ یہی ضرورت جو ترقی کا ایک ناگزیر زینہ ہے اور جس سے ہماری آئندہ کی ترقی میں وزن اور نکھار بھی پیدا ہوتا ہے ہمیں اس بات پر مجبور کرتا ہے کہ قدیم ادب کو اس حد تک اپنا بنا لیں کہ وہ ہماری طینت اور فطرت کا ایک جزو بن جائے پھر ایک نیا خمیر اٹھائیں جس میں صدیوں کا ست اور امرت لچند لوند ٹپک کر جمع ہو اور اس میں نئے صحت مند ادبی تجربوں کو بھی نہایت خندہ پیشانی کے ساتھ جگہ دیں تاکہ ایک نیا جمالیاتی ذوق ایک نئی نفسیات کے ساتھ میل کھا سکے۔

ممتاز حسین بی۔ اے

اُردُو میں تنقید کا ارتقاء

(پچھلی ایک صدی کے اندر)

قدیم تذکرہ نگاری

جس طرح ہماری قدیم شاعری صوری، اور معنوی دونوں حیثیت سے فارسی کی ممنون رہی ہے اسی طرح ہم تنقید میں بھی اپنے جادۂ قدیم سے نہ ہٹے دینا کے ار" قدیم ادب" میں تنقید کے اصول مقرر ہیں اور تنقیدی لٹریچر کا کچھ نہ کچھ ذخیرہ ضرور پایا جاتا ہے۔ مگر فارسی کی تہی دامنی کا یہ عالم ہے کہ اس نے نہ کوئی خاص نظریۂ نقد پیش کیا اور نہ کوئی معیار ادب، چہار مقالہ معیارالاشعار، حدائق البلاغت، عروض سیفی، رسالہ جامی اور ہندوستان میں اعجاز خسروی، صنائع الحسن اور تنقید الادر، جیسی کتابوں کے سواجن میں مختصر رسوم شاعری سے آشنا کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ فارسی میں کوئی

تنقیدی لٹریچر ایسا موجود نہیں ہے۔ جسے کم از کم ابن رشیق یا الموشح ہی کا ہم مرتبہ سمجھا جا سکے، یہی حال اردو کی بے مائگی کا بھی ہے۔ جس نے ابتدا ہی سے فارسی کے ساتھ پیمانِ وفا باندھ رکھا تھا، غدر سے پہلے اردو میں معیاری نثر کا وجود ہی نہ تھا اور ادب کی ساری کائنات شاعری تک محدود تھی جس کا معیار نقد و پس منظر فارسی تھا۔

ہمارے یہاں گلزارِ ابراہیمی، تذکرہ گردیزی، تذکرہ میر حسن، نکات الشعرا، گلشنِ ہند، طبقاتِ الشعرا اور دوسرے قدیم تذکروں میں بھی محض رسمی الفاظ یا مبالغے کے ساتھ شعراء کی تعریفیں کی گئی ہیں اور ان کی خامیوں کو دیکھ کر کہا جا سکتا ہے کہ وہ بالکل فارسی تذکروں کا عکس ہیں۔ ان میں بالعموم شعراء کے حالات زندگی نہایت مختصر ردیف وار ترتیب سے درج کیے گئے ہیں جس سے نہ کسی شاعر کے عہد کا صحیح اندازہ لگ سکتا ہے اور نہ ہی شعراء کے تفصیلی حالات اور نہ ان کی زندگی کے ماحول کا صحیح پتہ چلتا ہے۔ حالانکہ شاعری کی زندگی، اور اس کے عصری میلانات و ماحول کا علم جانے بغیر اس کی شاعری کی خصوصیات کی توجیہ ناممکن ہے۔ ان تذکروں میں عموماً غیر معتبر روایات کو واقعہ و حقیقت کی حیثیت دے دی جاتی ہے۔ جہاں تک کہ تذکرہ نگاروں کو اکثر شعرا کی تاریخ ولادت و وفات کا بھی صحیح علم نہیں ہوتا ہے۔ چنانچہ فارسی کی طرح اردو میں بھی بعض شعراء کی پیدائش و موت سے متعلق تذکرہ نگاروں کے بیان میں بیس بیس اور پچیس پچیس سال کا فرق پایا جاتا ہے اور اب اس کی

اصلاح ممکن نہیں۔

الغرض اگلے تذکرہ نگار زیادہ سوجھ بوجھ سے کام نہیں لیتے تھے اور اکثر ایسے سنے سنائے واقعات شامل تذکرہ کر دیا کرتے تھے جن کی نہ کوئی تاریخی بنیاد ہوتی تھی نہ جن کا امکان، اسی نوع کی ایک کتاب آصفیر بلگرامی کا "تذکرہ جلوۂ خضر" بھی ہے۔ جسے کچھ لوگ بڑی تنقیدی اہمیت دیتے ہیں۔ بالخصوص مولانا عبد السلام ندوی نے شعرالہند کی تالیف میں اس سے کافی استفادہ کیا ہے اور جا بجا اس کا حوالہ دیا ہے۔

صاحب جلوۂ خضر نے کسی بیاض سے بہت سے ایسے اشعار نقل کئے ہیں جنہیں وہ سلاطین و شہزادگان دہلی سے منسوب کرتے ہیں مثلاً ایک مقام پہ فرماتے ہیں کہ ایک مرتبہ جبکہ اکبر بیمار تھا۔ جہانگیر نے مزاج پرسی کی غرض سے بادشاہ کے حضور میں باریابی کی اجازت چاہی اور اس کیلئے مہلت کا وقت دریافت کیا تو اکبر نے درج ذیل رباعی لکھ کر بھیجی۔

پوچھی جو گھڑی مجھ سے براہِ عادت ۔۔۔ تو وصل کو ساعت کی نہیں کچھ حاجت
ہو جاتی ہے ملنے سے مبارک ساعت ۔۔۔ ساعت کا بہانہ نہیں خوش ہر ساعت

اس طرح یہ شعر زیب النساء سے منسوب کیا گیا ہے۔

آکر ہماری لاش پہ کیا یار کر چلے
خواب عدم سے فتنے کو بیدار کر چلے

حالانکہ اکبر و جہانگیر کے زمانے میں اردو زبان کا اتنی ترقی کر لینا عقلاً محال ہے۔

اس لحاظ سے قدیم اردو تذکرے کوئی تنقیدی اہمیت نہیں رکھتے مگر اسے کیا کیا جائے کہ پرانے زمانے میں انہیں چیزوں کی قدر کی جاتی تھی اور خود مغرب میں پوپ ڈرائی ڈن اور ابتدائی دور میں گوئٹے نے بھی جہاں تنقید کا مذاق اڑایا ہے وہاں کالرج ہنری ریڈ، ولیم مارکس اور بہت سے دوسرے مصنفین اور شعرا صرف اظہار محاسن کے حامی نظر آتے ہیں اور وہ خورد گیروں اور نقص نکالنے والوں کو بری نظر سے دیکھتے رہے ہیں۔ ہر چند اظہار محاسن حوصلہ افزائی کا سبب ضرور بنتا ہے مگر بیجا تحسین کا طریقہ جو فارسی میں رائج رہا ہے یقیناً پسندیدہ نہیں ہو سکتا۔ چنانچہ صائب نے بڑے تجربے کی بات کہی ہے کہ۔

صائب دو چیز می شکند قدر شعر را
تحسین ناشناس و سکوت سخن شناس

مگر اردو فارسی سے اس باب میں کچھ ممیز رہی ہے، کیونکہ فارسی میں تصویر کے دوسرے رخ کو بالکل نظر انداز کر دیا جاتا تھا۔ ہمارے یہاں خامیوں کی بھی اصلاح ہوتی تھی اور آج بھی اس پر عمل ہوتا ہے۔ مشرقی شاعری میں سلسلۂ تلمذ ایک خاص اہمیت رکھتا ہے۔ چنانچہ اس کی بڑی خوبی یہ ہے کہ سب سے پہلے استاد کے یہاں اشعار کی کتر بیونت ہو جاتی ہے۔ اس کے نقائص سمجھا دیئے جاتے ہیں۔ کیونکہ اساتذہ کو الفاظ و محاورات کی صحت کا بہت زیادہ خیال رہتا ہے اور اصلاح دیتے وقت وہ بڑی احتیاط سے کام لیتے ہیں اور خصوصاً پہلے جبکہ پارٹی بندیاں ہوا کرتی تھیں۔ اگر

اصلاح و نظرِ ثانی کے بعد بھی کوئی خامی رہ جاتی تھی تو ان پر مشاعروں میں نکتہ چینیاں ہوتی تھیں اور اگرچہ اس میں ہمدردی اور محبت کا انداز کم اور رقابت کا جذبہ زیادہ کام کرتا تھا۔ تاہم اس کے اصلاحی پہلو کو ہم نظر انداز نہیں کر سکتے کیونکہ اس طرح شعراء بہت زیادہ احتیاط سے کام لینے پر مجبور ہو جاتے تھے چنانچہ شاد عظیم آبادی فرماتے ہیں۔

خدا بھلا کرے اے شاد نکتہ چینوں کا　　　بتا دیا مجھے بچ بچ کے راستہ چلنا

مشاعروں میں عموماً فنی اعتراضات ہوا کرتے تھے، الفاظ کی ترکیب اور محاورات کے محلِ استعمال کے علاوہ عروضی خامیوں پر معترضین کی نظر رہا کرتی تھی جس سے یہ فائدہ ہوا کہ زبان کی صحت کا خیال رکھا جانے لگا اور اسی طرح اردو منجھتی اور صاف ہوتی گئی۔ ترکیب میں چستی پیدا ہونے لگی اور طرزِ ادا اور اسلوب نگاری کی خوبیاں بڑھتی گئیں۔

عبوری دور میں ہمارا ذہنی تعطل

دوسری اقوامِ عالم کی طرح اردو شاعری میں بھی انقلاب ہوتے رہے اور قدیم انداز سے بغاوت بھی ہوا کی۔ چنانچہ غدر کے بعد طرزِ حکومت میں انقلاب ہونے کی وجہ سے ہندوستان کی سیاسی فضا بدل گئی۔ خصوصاً ملک کا شمالی حصہ جہاں اردو زبان رائج تھی۔ غدر سے زیادہ متاثر ہوا اور وہاں کے لوگوں کو بڑے مصائب کا سامنا کرنا پڑا۔ نظامِ حکومت میں تغیر کے باعث ملک کے ماحول میں بھی تغیر ہوا اگر غدر کو قدیم جاگیردارانہ نظام کے خلاف ایک

انقلابی حرکت یا اعلان بیزاری سے تعبیر کرنا غلطی ہوگی یہ تو دراصل ملک میں ایک نئی بدیسی قوت کے بڑھتے ہوئے اقتدار کے خلاف ایک انقلابی کوشش تھی جو بدنصیبی سے کامیاب نہ ہو سکی اور انجام یہ ہوا کہ غدر کے بعد سارے ملک پر ایک غیر ملکی حکومت کا تسلط ہو گیا اور ہم پہلے سے بدتر نظام میں سانس لینے لگے یعنی اس نظام حکومت کے ساتھ مہاجنی اثر بڑھا اور اس نے مشین کی ایجاد کے بعد اٹھارہویں صدی کے آخر میں ہندوستان کی قدیم دستکاری اور دیہی صنعت کو مشین کے ذریعے سے تباہ کرنے کی جو کوشش جاری تھی اسے غدر کے بعد زیادہ تقویت پہنچائی جانے لگی۔

قدیم نظام میں امرأ اور رؤسا کی چیدہ اقلیت عیش ضرور کرتی رہی مگر ملک کی دولت چونکہ ملک ہی میں رہتی تھی۔ اس لئے غدر سے پہلے ہندوستان کی حالت اتنی خراب نہ تھی جتنی آج کل ہے۔ یہاں کے بعض طبقوں پر افلاس کا اثر ضرور شروع ہو گیا تھا۔ مگر ہمارا ہندوستان مفلس نہ تھا۔ ہماری مصنوعات کی نکاسی تو پہلے ہی قریب قریب بند ہو چکی تھی۔ غدر کے بعد بدیسی چیزوں کی کھپت کے لئے یہاں کی صنعت کو ختم کر کے غیر ملکی صنعت کو فروغ دینے کی کوشش کی جانے لگی۔ ملک کے باہر ملک کی دولت کے منتقل کرنے کے سیاسی اور اقتصادی راستے بنائے گئے۔ جیسے ملک کی سسکتی جاگیرداری اور دم توڑتی ہوئی تعلقہ داری کے تعاون سے اتنی سہولت حاصل نہیں ہوئی تھی جتنی دیسی ساہوکاروں، بدیسی مہاجنوں اور غیر ملکی سرمایہ داروں نے اسے تقویت پہنچائی۔ چنانچہ نئے نظام کی

سب سے نمایاں خصوصیت یہ رہی ہے کہ اس کے تحت حکمران قوم کے ملکی مفاد اور اقتصادی ترقی کا جس کی سلطنت بذریعہ نیابت قائم تھی ہندستان کے مفاد سے زیادہ خیال رکھا جانے لگا۔

بلاشبہ قدیم نظام معاشرت میں عوام اپنی ذہنی پستی کے سبب سوسائٹی میں کوئی جگہ نہ رکھتے تھے اور سماج میں ان کا شمار نہ ہوتا تھا تاہم اس وقت ملک میں بھوکوں اور ننگوں کی تعداد آج کل کی طرح بڑھی ہوئی نہ تھی مگر اس کا کیا علاج کہ اس نئے دور کے نقاد واقعۂ غدر کو علم و ادب کے حق میں اسی طرح "رحمت بشکل غضب" تصور کرتے ہیں۔ جیسے آج بھی عوام اس غلط فہمی میں مبتلا ہیں کہ اگر فورٹ ولیم کالج نہ ہوتا اور مسٹر جان گلکرائسٹ کی اسکیم عمل میں نہ آتی تو اردو میں نثر کا وجود نہ ہوتا۔ اور وہ اس بات کو بھلا دیتے ہیں کہ اردو کو جتنا نقصان جان گلکرائسٹ نے پہنچا ہے۔ شاید ناگری پرچارنی سبھا نے بھی نہ پہنچایا ہو گا۔ چنانچہ اس لحاظ سے ہم غدر کو ایک نقطۂ انقلاب تسلیم کرنے کو تیار نہیں ہیں کہ اس واقعہ نے ہمارے ادب کی ترقی کے لئے فوراً کوئی بہتر صورت حال پیدا کر دی۔ اس میں شک نہیں کہ ساتی نظام کا زوال اگرچہ بہت پہلے شروع ہو چکا تھا اور غدر نے اسے متزلزل بھی کر دیا تھا مگر سنہ ۱۸۵۷ء کے بعد وہ بالکل ختم نہیں ہو گیا۔ اس کا کافی اثر باقی رہا۔ اس لئے یہ خیال بھی درست نہیں کہ غدر کے بعد ہی لوگوں میں پرانی روایتوں سے بیزاری شروع ہو گئی۔ غدر کا فوری اثر تو یہ ہوا کہ ہم پر کچھ عرصے تک ایک مضمحل سی اداسی چھائی رہی اور برا ردعمل یہ ہوا کہ ہم

کچھ دنوں تک نئے نظام کے تعاون کو فوراً تیار نہ ہوئے، بلکہ تھوڑے دنوں تک
اس سے بڑی نفرت رہی اور قدیم نظام سے عقیدت بڑھ گئی مگر ہمارے ذہن
و احساس پر جمود و تعطل زیادہ تک چھایا رہا ہمارے احساسات میں تبدیلیاں
ضرور ہوئیں۔ مگر بتدریج یہاں تک کہ ہمیں اپنے گھاٹے کا احساس اس
وقت ہوا جب ہم نے یہ دیکھا کہ وہ قومیں جنہوں نے نئی حکومت کے
ساتھ تعاون شروع کر دیا تھا۔ بڑی سرعت سے آگے بڑھتی چلی جا رہی
تھیں۔ اسی زمانے میں بنگال کی خوش نصیبی سے راجہ رام موہن رائے جیسا
شریف النفس اور خلائق دوست انسان ان کے یہاں پیدا ہوا جس کی
اصلاحی کوششیں غدر سے بہت پہلے شروع ہوئی تھیں انھوں نے مذہب
کا ایک روادارانہ تصور پیش کیا۔ جس کا مقصد مذاہب ہندوستان کے
آپس کے اختلافات مٹا کر انھیں ایک مرکز پر لے آنا تھا ان کا یہ مشن اگر
ان کے بعد بھی اسی اسپرٹ سے جاری رہتا تو اس کے مفید نتائج برآمد
ہوتے یا نہیں اس کے متعلق کچھ نہیں کہا جا سکتا مگر اس سے انکار نہیں
کر سکتے کہ ان کی نیت بخیر تھی لیکن ہندوستان کی بدنصیبی سے کیشب چندر سین
جیسے سرکار پرست اور حکومت کے وفادار ازلی نے راجہ رام موہن رائے
کے بعد نئی حکومت کے تسلط کو مزید استحکام بخشنے اور سرخروئی حاصل کرنے
کی غرض سے ملک کے مذہبی تصورات کو عیسائیت سے ہم آہنگ بنانے
کی کوشش کی جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ آج وہ مسخ ہو جانے کے بعد تنگ نظری
منافقت اور اسلام دشمنی کے سوا کوئی نمایاں خصوصیت نہیں رکھتی۔ الغرض

بنگال نے جو راجہ رام موہن رائے کی تحریک کی وجہ سے بہت پہلے بیدار ہو چکا تھا کیشب چندر سین کی قیادت میں نئے نظام کو رحمتِ الٰہی سمجھ کر اس کا خیر مقدم کیا مگر شمالی ہند کے "غدار و معتوب" علاقے پر جہاں کے لئے غدر عذابِ الٰہی اور پیامِ مصیبت بن کر آیا تھا۔ اس انقلاب کا مختلف اثر پڑا۔ ان میں نئی قوت کے خلاف جذبات کا مظاہرہ کرنے کی طاقت نہ تھی اور جب ہیئت اجتماعی سسک سسک کر دم توڑنے لگی۔ تو سرسید میدان عمل میں آئے انھوں نے مسلمانوں میں بیداری پیدا کرنے کی کوشش شروع کی، اس لئے راجہ، سید اور سین تینوں کی کوششیں اگرچہ اصلاحی تھیں مگر ان میں فرق تھا۔ راجہ تو غدر سے پہلے کے آدمی تھے۔ مگر سید کو غدر میں لوگوں نے جانا اور ظاہر ہے کہ ان کے نمایاں ہونے کے اسباب دیر سے رونما ہوئے اور وہ راجہ سے تقریباً پچاس سال بعد میدان میں آئے لیکن سین اور سید کے ماحول و مقصود نظر میں اختلاف تھا۔ ایک محبوب قوم کا لیڈر تھا۔ اور دوسرا معتوب جماعت کا وکیل دفاع، ایک کی غرض نئی حکومت سے استفادہ تھی اور دوسرے کی غرض الزام بغاوت سے اپنی قوم کی برأت مگر قوم نئے نظام سے متنفر ہو رہی تھی یہاں تک کہ حکومت کی زبان سیکھنا بھی گناہ سمجھتی تھی۔

غدر کے بعد نئے رجحانات اور ادبی تحریک

اور ان حالات کے پیشِ نظر ہم اس بات کا اندازہ لگا سکتے ہیں۔ کہ

غدر کے بعد جس دورِ غلامی سے ملک گزر رہا تھا وہ مسلمانوں کے لئے کتنا نازک تھا اور خصوصاً سرسید کے لئے، ایک طرف مسلمانوں کا یاس و قنوط اور دوسری جانب حکومت کی نظرِ عتاب اور نگہ قہر آلود، یہ وقت سخت کش مکش کا باعث تھا۔ چنانچہ اس عالم اضطراب میں مسلمانوں کو اپنا مستقبل بڑا بھیانک اور تاریک نظر آیا۔

علی گڑھ کی تحریک کے ساتھ ساتھ تہذیب الاخلاق کے مضامین نے جس کی ترتیب میں سرسید کے علاوہ حالی، منشی چراغ علی اور محسن الملک وغیرہ کا جوشِ عمل کام کر رہا تھا مسلمانوں میں نئے سیاسی احساسات کے ساتھ ساتھ ان کے ذہن میں بھی حرکت پیدا کر دی تھی مگر نئی ادبی تحریکیں جو شروع ہوئیں تو یہ قدیم معاشرت کے خلاف احتجاج نہیں تھا بلکہ نئے نظام کا (جو قدیم جاگیردارانہ نظام سے بھی بدتر ثابت ہوا) ردِّ عمل تھا۔ چنانچہ خود سرسید احمد نئی حکومت سے مفاہمت و تعاون کے ساتھ ساتھ پرانی معاشرت کی بقا کے لئے بھی کوشاں رہے مگر سرسید اور حالی کی ذہنیت میں نمایاں فرق رہا۔ سرسید دہلوی ہونے کے باوجود، اودھ اور یو پی میں قیام کرنے کی وجہ سے صوبہ بہار اور صوبہ متحدہ کے مسلمانوں کی معاشرت کی نمائندگی کرتے رہے، جہاں بڑے بڑے تعلقے زمینداریاں اور نوابوں کی جاگیریں مسلمانوں کے قبضے میں تھیں اور زمیندار و تعلقہ دار ہی خواہ وہ بڑے ہوں یا چھوٹے اس وقت کی تہذیب کے نمائندے سمجھے جاتے تھے کیونکہ اس زمانے میں معاشرہ انہیں کا نام تھا۔ اور سماج کا تصور انہیں لوگوں کے وجود

سے قائم و دابستہ تھا لیکن حالی کی نظر اگر یوپی کی جانب تھی تو پنجاب کا نقشہ بھی ان کے سامنے تھا۔ جہاں سکھوں کی عملداری میں مسلم جنتا کا صحیح مفہوم ان کی سمجھ میں آگیا تھا۔ سکھوں کا عہدِ حکومت مسلمانوں کے لئے جیسا بھی رہا ہو اس سے ہمیں بحث نہیں مگر وہاں ان کے پاس یوپی اور بہار کی طرح بڑے بڑے تعلقے اور زمینداریاں نہ تھیں اس لئے ریاست کا تصور ان کے ذہن سے محو ہو چکا تھا۔ چنانچہ اس وقت پنجاب کے مسلمانوں کی معاشرت بہار و یوپی کی معاشرت سے بہت مختلف تھی اور جس کا اثر آج بھی یوپی اور پنجاب کے تصورِ حیات و معیارِ ادب میں نمایاں ہے اور یہی اختلاف سرسید و حالی کے نظریۂ زندگی میں بھی پایا جاتا تھا۔ جو ان بزرگوں کی بلند طبعی کے سبب ظاہر نہ ہوتا تھا۔ سرسید کو تو ہم ان کی لائف مرتبۂ گریہم سے بھی سمجھ لیتے ہیں۔ مگر حالی کی تحریروں میں اصلاحی تحریک و ترغیب کے سارے ہنگاموں کے باوجود حالی کی خود اپنی شخصیت بڑی خاموش نظر آتی ہے چنانچہ جس شخص کی حالی سے ملاقات نہ رہی ہو اس کے لئے حالی پر بحیثیت انسان تبصرہ کرنا غیر ممکن ہوگا۔ اس لحاظ سے نواب سلیم اللہ (آف ڈھاکہ) بہ نسبت حالی کے سرسید کے زیادہ قریب تھے کیونکہ جس فضا و ماحول میں یہ لوگ سانس لے رہے تھے وہاں کا ستایا ہوا مسلمان بیسویں صدی کے آغاز تک اکثر اپنے کو رئیس اعظم کہتا رہا۔ چنانچہ علی گڑھ کالج میں بھی ابتدا میں رئیسوں ہی کا تعلیمی ادارہ تھا۔ جہاں سے تعلیمی فراغت کے بعد متوسط طبقے کے لڑکے بھی اس زمانے میں رئیس ہی بن کر نکلا کرتے تھے

مگر حالی کو جو متوسط طبقے کی رہنمائی کر رہے تھے اس بات کا احساس تھا۔ کہ روائتی معاشرت کی بقا اور پرانے نظام تمدن کے احیاء کی کوشش و خواہش جو سر سید کے ذہن میں تھی وہ زیادہ کامیاب نہیں ہو سکتی لیکن اس کے ساتھ ساتھ وہ یہ بھی سمجھتے تھے کہ عوام کی ذہنیت و تصور کو یکایک اس طرح بدل دینا بھی ممکن نہیں کہ پرانے نظام و معاشرت کے اثر و قوت سے وہ بالکل جدا ہو جائیں خصوصاً ایسی حالت میں جب کہ قدیم نظام کا کافی اثر باقی تھا۔ بلاشبہ ماحول کا تقاضا تو یہی تھا کہ ہم بھی دنیا کے ساتھ ساتھ آگے قدم بڑھاتے جائیں مگر نئی رفتار کے ساتھ خود چلنا اور قوم و ملک کے ذہن میں یکایک انقلاب پیدا کر کے ان کو اپنے قدم بقدم چلنے کی ترغیب دینا ایک دوسرے نئے انقلاب اور خطرناک ردِ عمل کا باعث بن جاتا۔ کیونکہ ایسی صورت حالات میں اصلاحی مساعی اسی وقت مشکور ہو سکتی تھیں کہ بتدریج احساسات میں تبدیلی کی شکل پیدا کی جاتی۔ لیکن نئے احساسات پیدا کرنے کے لئے سب سے پہلے فکر و خیال میں تغیر ضروری تھا۔ اور یہ علوم جدیدہ سے واقفیت کے بغیر ممکن نہ تھا۔ اس لئے یہی مناسب سمجھا گیا کہ انگریزوں سے ذہنی مصالحت کر لی جائے اور مسلمانوں کو مغربی علوم کی طرف راغب کیا جائے۔

اردو ادب و شعر!

اردو ادب جس کے پاس اس وقت شاعری کے سوا کوئی سرمایہ نہ تھا

جس تمدن کا غلام تھا اس میں اس قدیم نظام معاشرت کی جھلک نمایاں تھی جس کے آب و رنگ میں ایران کے رہانی حکومت کے تصور کی پرستش شامل تھی اور اور کچھ اور رنگ زیب کے اصلاحی طرز معاشرت کی. جس کا خاتمہ بدنصیبی سے عالمگیر کے عہد کے بعد ہی ہو گیا۔ اس کے خطرناک ردّ عمل کا اثر محمد شاہ رنگیلے کے دور میں پیدا ہوا۔ چنانچہ سب سے پہلے آزؔاد نے قدیم رنگ سے بغاوت کر کے اصلاحی انجمن کی بنیاد ڈالی۔ پنجاب میں مناظمے شروع ہوئے اور انہوں نے مغربی طرز میں نظمیں لکھیں۔ حالی نے بھی آزاد کی پیروی کی اور انھوں نے خود بھی اس روش کے خلاف جس پر وہ چل رہے تھے احتجاج شروع کیا اور پرانے طرزِ غزل گوئی سے منحرف ہو کر بیانیہ شاعری کا عملی نمونہ پیش کیا۔ چنانچہ وہ فرماتے ہیں

حالیؔ اب آؤ پیروی مغربی کریں
بس اقتدائے مصحفی و میر کر چکے

اور اس کے ساتھ مقدمے کی شکل میں اپنے شعر کا تنقیدی معیار اور نقد کے نظریات بھی پیش کیے۔

آزاد

پہلے وہ شخص ہیں جنہوں نے اردو تذکرہ نگاری کی اصلاح کی طرف قدم اٹھایا اور قدیم راہ سے ہٹ کر اس فن میں ایک نیا انداز پیدا کیا تفتیش و تلاش سے شعرا کے حالاتِ زندگی فراہم کر کے تاریخ کی روشنی میں

تذکرہ آبِ حیات کی تالیف کی جس میں عہد بعہد کی تاریخی ترتیب کا التزام رکھا چنانچہ اس سے نہیں اتنا علم ہو جاتا ہے کہ شاعر کس زمانہ دور میں گزرا ہے اور اس کے معاصرین کون تھے ۔

آزاد سے تحقیق میں خطا بھی ہوئی ہے مگر اس خطا نے مستقبل کے مورخین ادب کے لئے مشعل راہ کا کام کیا ۔ آزاد کی تاریخی فرو گذاشتوں نے نئی تحقیق کی تحریک پیدا کر دی خصوصًا ایسی حالت میں جبکہ وہ انگریزی ادب سے براہِ راست واقفیت نہ رکھتے تھے اور نہ کسی مشرقی زبان میں آریائی زبانوں کے متعلق لسانی حیثیت سے کوئی مسالہ دستیاب ہوتا تھا زبان اردو کی تاریخ کے بیان میں سنسکرت اور قدیم فارسی کے تعلقات پر انھوں نے تاریخی روشنی ڈال کر بحث و تحقیق کا نیا باب کھول دیا چنانچہ ان کی آب حیات اپنی خامیوں کے باوجود اردو تذکرہ نگاری کے لئے میل راہ کی حیثیت رکھتی ہے اور اپنی نوعیت کے لحاظ سے ایسی گراں قدر ہے کہ آج بھی اردو زبان کی تاریخ کے ہر طالب علم کے لئے اس کا مطالعہ ناگزیر ہے ۔ چنانچہ اس کے بعد اور بھی تذکرے مثلًا گل رعنا اور شعر الہند وغیرہ لکھے گئے ۔ مگر سبھوں نے آزاد ہی سے استفادہ کیا ۔ انہیں کی روش اختیار کی اور آب حیات ہی کو اپنی ریسرچ کی اساس بنایا اور ہر چند انہوں نے آب حیات پر اعتراض بھی کئے مگر آزاد کے حدودِ عمل سے آگے نہ بڑھ سکے ۔ آزاد کی تحقیقی غلطیاں نکالیں لیکن کوئی ایسی بات پیش نہ کی جس سے ہماری معلومات میں خاص اضافہ ہوتا ۔

آزاد نے تذکرہ نگاری کے فن کو ترقی دی مگر وہ نقاد اچھے نہ تھے ان کے طرز نقد میں نہ صرف خامیاں پائی جاتی تھیں بلکہ بڑا عیب یہ تھا کہ رائے دینے میں تعصب و طرفداری سے کام لیتے تھے۔ اشعار کے تحلیل و تجزیے کے عادی نہ تھے اور بغیر کسی اصولی یا استقرائی بحث کے شعرا کے متعلق ایسا حکم لگا دیا کرتے تھے۔ جس سے یا تو اظہار محاسن مقصود ہوتا یا بیان معائب۔

حالی اور جدید تنقید کا اصلاحی دور

غدر کے بعد ظاہر ہے کہ شعر و شاعری میں انقلاب کے ساتھ اردو نے معیاری نثر کے نمونے بھی پیش کئے ہیں اور اگرچہ قدیم طرز نقد کا یک قلم خاتمہ نہیں ہوا مگر ہماری تنقید میں بھی اجتہادی رنگ پیدا ہو گیا چنانچہ اس دور کو ہم اصلاحی دور سے موسوم کریں تو مناسب ہوگا اور اگرچہ اس کا اثر ابھی تک ہمارے ادب میں باقی ہے مگر اس زمانے کو ہم سنہ ۱۹۱۴ء کی جنگ عظیم تک محدود رکھیں گے۔

حالی جدید تنقید کے بانی و مجتہد ہیں اردو ادب میں وہ شاعر، نثر نگار اور نقاد تینوں حیثیتوں سے بڑا امتیاز درجہ رکھتے ہیں مگر اس مقالہ کا موضوع بحث تنقید ہے اس لئے یہاں پر ان کی شاعری یا نثر نگاری پر تبصرہ کا کوئی موقع نہیں ہے۔ البتہ ممکن ہے کہ ضمنی طور پر کہیں ان چیزوں کا بھی ذکر آجائے۔

پروفیسر کلیم الدین صاحب تسلیم کرتے ہیں کہ نئی تنقید کی ابتدا حالی سے ہوتی ہے (ان سے پہلے) اردو تنقید کی دنیا "محذوف و مقصود" کے جھگڑوں زبان و محاورات کی صحت اور اسناد کی ہنگامہ آرائی تک محدود تھی۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ اگر لوگ پہلے تنقید کے لفظ سے آشنا نہ تھے تو کم از کم حالی کے بعد اس کا وجود محض فرضی، خیالی اور موہوم نہیں رہا۔ اس سے پتہ چلتا ہے کہ کلیم صاحب حالی سے پہلے بھی ایک پرانی قسم کی تنقید کے وجود کے معترف ہیں خواہ وہ کتنی ہی بھونڈی اور ابتدائی شکل میں کیوں نہ رہی ہو اور اس کا ایک اجمالی مطالعہ ہم پچھلے صفحات میں کر بھی چکے ہیں اس دور میں یعنی حالی سے پہلے اردو ادب کا کیا حال رہا اور ہماری شاعری کس فضا میں پروان چڑھی اس پر کافی بحث ہو چکی ہے اور آئندہ صفحات میں ان حالات پر روشنی ڈالی جائے گی جن کے تحت حالی کے بعد ہماری تنقید اپنے منازل طے کرتی ہوئی موجودہ معیار تک پہنچی ہے۔

حالی اور نقد نگاری!

تنقید نگار حالی کے مطالعے کے تین پہلو ہیں، باعتبار نظریہ ساز، بہ لحاظ عملی نقاد اور بحیثیت تذکرہ نویس، پچھلے صفحات میں عرض کیا جا چکا ہے کہ آزاد کی تقلید میں حالی بھی قدیم طرز شاعری سے بغاوت کر کے پرانی روشنی سے منحرف ہو گئے اور مغربی طرز پر برکھا رُت، حب وطن، انصاف اور امید پہلی چار نظمیں پیش کیں اور اس کے بعد مقدمہ شعر و شاعری لکھ کر پہلی مرتبہ

اردو ادب کو شاعری کے معیار سے آشنا کیا۔ یہ مقدمہ اردو کا بڑا قابل قدر ادبی کارنامہ ہے اور اپنی نوعیت کی پہلی چیز ہونے کے سبب ہمارے ادب میں ارسطو، ڈانٹے، ہارس اور ابن رشیق کی تالیفات کی اہمیت رکھتا ہے

• اس کتاب میں شعر کی تعریف کے ساتھ ساتھ اس کی تاثیر و افادیت پر روشنی ڈالتے ہوئے الفاظ و معنی کی اہمیت و اقدار کی تشریح کی گئی ہے اور شاعری کے بنیادی اصول مرتب کرکے اس کے لئے ضروری شرائط پیش کئے گئے ہیں جس کی ترتیب درست میں عربی معیار نقد کو پیش نظر رکھنے کے علاوہ مغربی خیالات سے بھی استفادہ کیا گیا ہے ا۔ آخر میں اردو کے اہم اصناف سخن کی تعریف و خصوصیت کے ساتھ ان کے صحیح معیار پیش کئے گئے ہیں۔

پروفیسر کلیم صاحب فرماتے ہیں، خیالات ماخوذ، واقفیت محدود و

• نظر سطحی، فہم و ادراک معمولی، غور و فکر ناکافی، تمیز ادنی، دماغی شخصیت اوسط یہ تھی حالی کی کائنات" حالی انگریزی کے ماہر نہ تھے۔ پنجاب گورنمنٹ بکڈپو لاہور میں انگریزی سے اردو میں ترجمہ کی ہوئی کتب اصلاح و درستی ان کے سپرد تھی۔ ملک میں ایسی فضا ہرگز پیدا نہیں ہوئی تھی کہ لوگوں کو انگریزی ادب و نقد سے واقف ہونے کا شوق ہوتا۔ اس لئے ظاہر ہے کہ وہ کتابیں جن کے ترجمے کی اصلاح حالی کے ذمے تھی ان کا ادب عالیہ یا تنقید سے ہرگز تعلق نہیں رہا ہوگا۔

اور ایسی حالت میں جبکہ انگریزی لٹریچر اور تنقید سے واقفیت کی کوئی صورت نہ تھی! حالی یا اسی وقت کے نوابغ، اور حالی سے بہتر دماغی، ذہنی

دعلمی صلاحیت رکھنے والے انسان سے بھی کلیم صاحب اس سے زیادہ کیا توقع رکھتے ہیں یہ صحیح ہے کہ مغرب میں اس وقت نقد وادب اور شعر و شاعری کی دنیا بہت آگے بڑھ چکی تھی اور وہاں کی ان تنقیدی تصانیف کے مقابلے میں بھی جو حالی کے زمانہ سے پہلے لکھی جا چکی تھیں. حالی کے خیالات بالکل فرسودہ نظر آتے ہیں اس کی وجہ یہی ہے کہ انگریزی سے ناواقفیت کے سبب ان کو معیاری کتب تنقید کا علم نہ ہو سکا اور جن مغربی ادیبوں سے ان کو استفادہ کا موقع ملا ان میں اکثر کی رائیں بحیثیت نقاد زیادہ دقیع نہیں تھیں مگر ہمیں تو دیکھ کر حیرت ہوتی ہے کہ یہ کتاب اسوقت مرتب کی گئی ہے جبکہ انگریزی سے نہ صرف ہمارا واسطہ بہت کم تھا اور ہم مغرب کے ادب وشاعری سے کما حقہٗ آشنا نہ تھے بلکہ اس سے کچھ ہی دنوں پہلے انگریزی پڑھنا گناہ اور انگریزی معاشرت کا احساس وشعور رکھنا کفر سمجھا جاتا تھا۔ ایسی حالت میں جینیئٹی اور گہری نظر سے کہاں سے آتی، خیالات ماخوذ، واقفیت محدود، اور نظر سطحی نہ ہوتی تو اور کیا ہوتا۔ اس کے علاوہ فہم وادراک صلاحیت غور وفکر، قوت تمیز اور دماغی شخصیت بھی حالات وفضا کی ممنون ہوتی ہے چنانچہ انیسویں صدی میں خصوصاً ایام غدر کے تھوڑے دنوں کے بعد ایک معتوب حصہ ملک میں سرسید وحالی جیسے دماغ وعلمیت کے لوگ نہ ہوتے تو کیا انیسویں صدی میں غیر معمولی ذہن کے مالک انگریزی ادب کے پروفیسر پیدا ہو سکے تھے۔ حالی اردو کے بڑے محسن اور ہمارے محترم ہیں اور ہر اردو سے دلچسپی رکھنے والے شخص کو ان کا احسان ماننا اور ان کی عزت کرنی چاہیئے ان

کی شان میں بیکا سے کے قبیل کے الفاظ جو اس نے باسول (BOSWELL) کے متعلق استعمال کئے تھے۔ کلیم صاحب جیسے پڑھے لکھے آدمی اور سنجیدہ پروفیسر کے قلم سے نازیبا معلوم ہوتے ہیں۔

حالی عملی نقاد کی حیثیت سے

کلیم صاحب فرماتے ہیں کہ حالی اردو کے بہترین نقاد ہیں مگر کس حیثیت سے انھوں نے واضح نہیں فرمایا۔ مقدمہ شعر و شاعری کے علاوہ حالی نے حیات سعدی، حیات جاوید، یادگار غالب اور بہت سی تقریظیں لکھی ہیں جو مجموعہ کی شکل میں مقالات حالی کے حصہ دوم میں شامل ہیں۔ ان کے دیکھنے کے بعد کلیم صاحب کے خیال سے ہم زیادہ حسن ظن نہیں رکھ سکتے حالی بہت اچھے عملی نقاد نہ تھے۔ ان کی تشریح اشعار میں شبلی کے انداز بیان کا لطف و اثر نہیں ہوتا دوسرے یادگار غالب میں بعض اشعار کے مفہوم انھوں نے کچھ ایسے بتائے ہیں جس سے عام طور پر لوگ اتفاق نہیں کرتے چنانچہ وہ اچھے شارح اشعار نہیں معلوم ہوتے ہیں اور یہی سبب ہے کہ ان کی "حیات سعدی" شبلی کی اسی قبیل کی کتابوں کے مقابلے میں بڑی پست حیثیت رکھتی ہے۔

مقالات حالی کے حصہ دوم میں ستائیش تقریظیں شامل ہیں، رسالہ آفتاب و رسالہ اتحاد پر صرف دو تین سطریں لکھ دی گئی ہیں اور پانچ چھ کتب پر صرف ایک صفحہ بلکہ اس سے کم میں ریویو کیا گیا ہے جس میں صرف

رسمی تعارف ہے یا کتاب میں مضامین کی فہرست گنوادی گئی ہے مگر ان کے حسن و قبح کے متعلق اپنی کوئی رائے ظاہر نہیں کی گئی ہے۔ زیادہ سے زیادہ ایک یا دو جملے تعریف ہی کے لکھ دیئے گئے ہیں اور اسی کے ساتھ وہ معترف ہیں کہ یہی ان کا معیار تنقید نگاری ہے۔

چنانچہ وہ خود ایک مقام پر تحریر فرماتے ہیں میرے نزدیک ریویو نگاری کا مقصد صرف اس بات کا دیکھنا ہے کہ مصنف نے وہ فرائض جس کو زمانے کا ہر مذاق ہر نئی تصنیف میں اس طرح ڈھونڈتا ہے۔ جس طرح پیاسا پانی کو، کس حد تک اور کس درجہ تک ادا کئے گئے ہیں (اور بس) جزئیات مسائل میں فی نفسہٖ مصنف کی رائے کیسی ہے یہ دیکھنا ہمارا کام نہیں بلکہ پبلک کا کام ہے۔ البتہ ریویو نگار کا فرض ہے کہ ایسی زبان استعمال کرے کہ رائٹر اور ریڈر دونوں کے لئے راستہ صاف ہو جائے۔ اس لئے ان کے اس طرز تبصرہ نگاری پر ہم کوئی اعتراض نہیں کر سکتے۔

دوسری کتب پر پانچ پانچ چھ چھ صفحات کے طویل تبصرے ہیں جن میں کسی قدر تفصیل کے ساتھ تصانیف زیر نظر کی تلخیصیں پیش کی گئی ہیں۔ اور بعض مقامات پر شاید حوصلہ افزائی کی غرض کر اس طرح تحسین و تعریف کی گئی ہے کہ اس میں مبالغہ کا عنصر بہت زیادہ نمایاں نظر آتا ہے۔ اور شاد اپنے اس انداز نقد کی تائید میں اپنا نظریہ تنقید پیش کرتے ہیں جس کی پابندی وہ اس زمانے کے لئے ضروری سمجھتے ہیں۔ جب ہماری زبان میں ادب کا نہ کوئی معیار تنقید نہ قابل ذکر لٹریچر کا کوئی ذخیرہ اور ہماری

تنقید گھٹنوں کے بل چل رہی تھی۔ چنانچہ وہ فرماتے ہیں "مصنف کا بے عیب ہونا محال ہے لیکن ایسے ملک میں جہاں ترقی ابتدائی حالت میں ہو۔ نئے اسلوب کی کتابوں کا کم عیب ہونا بھی بے عیب ہونے کے برابر ہے شاید ایک ایسا زمانہ بھی آئے جس میں زمانہ حال کی عمدہ تصانیف پر اس طرح نکتہ چینی کی جائے جیسے آج کل ارسطو اور بوعلی کی تصنیفات پر کی جاتی ہے۔ مگر اس وقت ایسی کتابیں پر خوردہ گیری کی نظر سے خوش کرنا کیا باعتبار ترقی کی حالت کے اور کیا باعتبار خیالات اہل وطن کے کیا باعتبار مضمون کے اور کیا باعتبار خوردہ گیری کی نیت کے ایسا کا کام ہے۔ جس کا شاید ابھی تک وقت نہیں آیا۔

چنانچہ آب حیات اور ذکاء اللہ کی تاریخ پر حالی کے تبصروں کو انہیں کے بنائے ہوئے معیار پر جانچنا چاہیئے۔ آج کے معیار تاریخ نویسی یا سیرت نگاری پر ان کو پرکھنا ہماری غلطی ہوگی۔

حالی بحیثیت سوانح نگار

ہرچند حالی سے پہلے کسی نے فن سوانح نگاری کی طرف توجہ نہیں کی تھی چنانچہ اس اعتبار سے بھی وہ سب کے پیشرو ہیں مگر ان کی کتب سیر اور خصوصًا حیات جاوید دیکھنے سے گمان ہوتا ہے کہ ان کتابوں کی تالیف کی غرض خدمت ادب اور فن سیرت نگاری کی اصلاح سے زیادہ اپنے ہیرو کو غیر معمولی انسان کی حیثیت سے پیش کرنے کی کوشش تھی اس کی اصل وجہ

قوم وملک سے حالی کی محبت تھی۔ جس کی رہنمائی ان کی زندگی کا مشن تھا قوم وملک کے نظریہ حیات وطرزِ فکر میں انقلاب پیدا کرنے کی غرض سے انہوں نے ہمارے ذہن ومعاشرت اور ادب میں انقلاب پیدا کرنا شروع کیا تھا اور چونکہ قوم سے حالی کو بہت محبت تھی۔ اس لئے سردارِ قوم اور سالارِ قافلہ سے عقیدت کیسے نہ ہوتی چنانچہ جوشِ عقیدت وہ اپنے ہیرو کی سیرت وکردار اور ان کے سوانح حیات بیان کرنے میں بڑے غلو سے کام لیتے ہیں وہ نہایت مبالغہ آمیز انداز میں مگر ایسی ہوشیاری سے اپنے ہیرو کا تعارف کراتے ہیں کہ ہم تردید کی جرأت نہیں کر سکتے وہ ہمیں عام سطح سے بہت اوپر لے جاکر پہلے ایسے مقام پر پہنچا دیتے ہیں جہاں اس سے پہلے ہماری ذہن کی کبھی رسائی نہیں ہوئی تھی اور اس کے بعد بعض ایسے عجیب وغریب واقعات یکے بعد دیگرے پیش کرنے لگتے ہیں کہ ہم ان کی تردید میں کوئی ثبوت نہیں مہیا کر سکتے۔ اس لئے ہمیں ان کے بیان پر اعتبار کر لینا پڑتا ہے۔ غالب یا سرسید کی صحبت میں ان کی عمر کا بیشتر حصہ گزرا اور شاید کسی اور کو حالی سے زیادہ ان بزرگوں کے قربت کا شرف حاصل نہ ہوا ہوگا۔ چنانچہ ان کے متعلق جس قدر علم حالی کو ہوگا دوسرا کیا جان سکتا ہے۔ ایسی صورت میں ظاہر ہے کہ ان کے بارے میں جو کچھ حالی فرمائیں گے اسے سند ہی تصور کیا جائے گا۔ حالی کی اسی کمزوری کے سبب جس کا باعث اوپر بتایا جا چکا ہے اس انداز سیرت نگاری کو "مدلل مداحی" سے تعبیر کرنا چاہئے۔ چنانچہ غالب کے متعلق تو خود

حالی نے "یادگار" کے خاتمہ میں اعتراف کیا ہے کہ معتقدانہ جوش عصبیت کا نتیجہ سمجھو جو انسان کو اندھا اور بہرا کر دیتا ہے۔
جس نے ہم کو اس کتاب کے لکھنے کے لئے آمادہ کیا، اس کے بعد ایک مقام پر یہ بھی فرماتے ہیں کہ میرزا کی لائف میں کوئی مہتم بالشان واقعہ ان کی شاعری و انشا پردازی کے سوا نہیں پایا جاتا ہے۔ گویا یہ مسلم ہے کہ حالی نے محض عقیدت کے سبب یادگار غالب لکھی یہی وجہ ہے کہ غالب کو فارسی اور اردو کے شاعر کی حیثیت سے جس طرح پیش کیا جانا چاہئے تھا حالی پیش نہ کر سکے۔

حیات جاوید کا لوگ عموماً باسول کی "حیات جانسن (Boswell Life of Johnson) سے مقابلہ کرتے ہیں مگر سر عبدالقادر کا خیال درست ہے کہ اتنے دیرینہ تعلقات اور شرف ہم نشینی کے باوجود حالی نے اپنے ممدوحوں کے ابتدائی حالات زندگی سے آشنا نہ ہو سکے حیات جاوید میں سرسید کی جیتی جاگتی اور بولتی چالتی تصویر دکھائی گئی ہے اور یادگار غالب میں اپنے استاد کے مزاج، طبعی رجحان، طرز زندگی انداز معاشرت اور طریقہ بود و باش کا صحیح چربہ بھی اتارا گیا ہے مگر ان لوگوں کے ماحول، ان کی ابتدائی زندگی، جوانی اور اس کے قبل کے حالات اور بہت سی دوسری جزئیات کا بیان جتنی تفصیل سے پیش ہونا چاہئے تھا نہیں ہوا ہے۔ اس لئے باز دل کے صف میں حالی کو جگہ دینے کا تصور

نہایت مضحکہ خیز ہے۔ بایں ہمہ جب ہم ان حالات و ماحول کو پیش نظر رکھ کر سوچتے ہیں جس کے تحت حالی نے یہ کتابیں لکھی ہیں تو زبان سے کلمات تحسین نکل آتے ہیں۔

حالی کی بعض دوسری خامیاں

حالی کی زندگی واحد مقصد چونکہ اصلاح تھا۔ اس لئے ان کا ہر مقالہ اصلاحی اور ان کی ہر تصنیف اجتہادی ہوتی تھی۔ چنانچہ ان کی نظم و نثر ہر دو قسم کی تحریروں سے ظاہر ہوتا ہے کہ سب سے زیادہ ہندوستانی معاشرت کی خرابیوں پر ان کی نظر رہا کرتی تھی وہ قدامت پسندی کے مخالف تھے اور پرانی تقلید کو پسند نہ کرتے تھے۔ قوم کو نئی روشنی کی ضرورت تھی جس کی ایک جھلک ان کو مل چکی تھی مگر ایسا محسوس ہوتا ہے کہ قوم کی اصلاح کے لئے ان میں ایک قسم کی ایسی بے چینی سی رہتی تھی کہ اگر ان کی آواز جلد ممنون سماعت نہ ہوتی تھی تو ان کی بے اطمینانی بڑھ جاتی تھی۔ ہندوستان کی عام فضائے ادب و شعر اور خصوصاً مسلمانوں کی بڑھتی ہوئی ذہنی و معاشرتی پستی دیکھ کر ایک عجیب احساس ہونے لگتا جسے ہم بیزاری سے تعبیر کر سکتے ہیں اور اس احساس بیزاری نے ان کی طبیعت میں ایک قسم کی تلخی سی پیدا کر دی تھی۔ جس کا اثر ان کی اکثر تحریر میں نمایاں ہے چنانچہ باستثنائے چند مضامین کے ان کا انداز اکثر خشک و واعظانہ رہا۔ ان کی طبیعت کبھی کبھی اس قدر مکدر ہو جاتی کہ معائب کے اظہار کی

کوشش میں اکثر وہ تحسین محاسن کے فرض کو بھلا دیتے تھے اور کچھ دنوں تک اصلاح نقائص کی جد وجہد میں لگے رہنے کے بعد نفسیاتی طور پر انہیں اپنے یہاں کی ہر چیز ناقص نظر آنے لگی اور رفتہ رفتہ ان کی کمزوری نے بڑھ کر ایسی شدت اختیار کر لی کہ اگر کوئی شئے انہیں ایک پہلو سے بری معلوم ہوتی تو وہ ہر طرح سے ان کی نگاہ میں کھٹکنے لگتی جس کا نتیجہ یہ ہوتا کہ وہ اس کی خوبیوں کو بھی نظر انداز کر دیتے۔ چنانچہ اس اعتراف کے باوجود کہ شاعری کا ملکہ بیکار نہیں اور شعر کی تاثیر مسلم ہے محض اس سبب سے کہ اس وقت اردو شاعری کی جو روش تھی اس میں انہیں کوئی تعمیری عنصر نظر نہیں آتا تھا اور وہ اسے بیحد ناپسند کرتے تھے۔ افلاطون کی جمہوریہ سے غلط اثر لے کر کافی مذمت کی ہے اور اسے نقالی سے تعبیر کیا ہے حالانکہ خود افلاطون نے (اپنی دوسری تصنیفات میں) شعر کی خصوصیات پر طویل بحث کی ہے۔ جس پر ابتدا میں لوگوں کی نظر نہ پڑی تھی چنانچہ مولانا حالی نے بھی افلاطون کے خیال کو وحی آسمانی کی اہمیت دے دی بایں ہمہ حالی ہمارے محترم اور ہمارے زبان وادب کے بہت بڑے محسن ہیں اور ان کے فیصلے میں رواداری کی جو کمی نظر آتی ہے سو اسے اس ماحول کا تلخ اثر سمجھنا چاہئے۔ جس نے ان میں ایک قسم کی بیزاری پیدا کر دی تھی۔

حالی کے بعد بھی بعض ایسی برگزیدہ ہستیاں گزری ہیں۔ جنہوں نے اگرچہ مقدمہ شعر و شاعری کی طرح کوئی مستقل کتاب تو نہ لکھی جس میں بنیادی اصول پر بحث کی گئی ہو اور نہ کوئی خاص اصول تنقید یا نظریہ نقد ہی پیش کیا

ہے مگر عملی نقاد کی حیثیت سے وہ حالی سے کہیں زیادہ کامیاب ہیں۔ ان میں شبلی اور امداد امام اثر کا نام خصوصیت کے ساتھ لیا جا سکتا ہے اگرچہ ان میں اجتہادی رنگ وا نثر نمایاں تھا۔ تاہم چونکہ ان کا طرز تنقید قدیمانہ ہی تھا اس لئے اگر موجودہ معیار تنقید سے انھیں جانچیں تو بلا شبہ ہمیں ان کے طریقہ نقد میں بھی خامیاں مل سکتی ہیں۔ مگر انھیں مغربی عینک لگا کر دیکھنا ہماری غلطی ہوگی۔

شبلی

شبلی بلاشبہ حالی سے زیادہ ذہین، ان سے بہتر ادب و شعر کے عملی نقاد اور غیر معمولی فہم و ادراک کے مالک تھے مگر بیک وقت تاریخ و فلسفہ، مذہب، ادب اور رومان سے دلچسپی رکھنے کے باعث ہر چیز پر کافی غور و فکر اور ہر امر کی تلاش و تجسس کا انہیں موقع کم ملتا تھا۔ ان کی ادبی کاوش، گہرے مطالعے، تاریخی تحقیقات اور چھان بین سے ان کی بالغ نظری کا ثبوت ضرور ملتا ہے مگر بسا اوقات ان کی معلومات سطحی نظر آتی ہیں اور وہ ادنیٰ قسم کی غیر معتبر روائتوں کو بھی کبھی کبھی آزاد کی طرح بہت زیادہ اہمیت دے دیتے ہیں۔ حالی کی طرح شبلی کو بھی مشرقی طرز تنقید و انداز تذکرہ نگاری کی خامیوں کا احساس تھا چنانچہ انھوں نے اپنے انداز میں قدیم طرز سے کافی فرق پیدا کیا مگر مغربی لٹریچر سے ناواقفیت کے سبب اپنی ذہانت پر زیادہ بھروسہ کرتے رہے۔ وہ اگر اپنی علمی و مذہبی سرگرمیوں

کو صرف ادب و شعر اور انتقاد تک محدود رکھ کر وقت نکالتے اور مغربی خیالات سے اچھی طرح آشنا ہو کر لوگوں کو بھی مستفید کرنے کی کوشش کرتے تو یقیناً حالی سے زیادہ نام اور بڑا کارنامہ چھوڑ جاتے۔ موازنہ انیس و دبیر اور شعر العجم جو کتابیں اور تنقیدی مقالات گزشتہ بیس سال کے اندر شائع ہوتے رہے ہیں ان کے دیکھنے سے ظاہر ہوتا ہے کہ ان کی تصانیف تاریخ کی خامیوں سے پاک نہیں ہیں اور ان سے تحقیق میں کافی لغزشیں ہوئی ہیں مگر اس کی ذمہ دار، ناتربیت یافتہ ماحول میں ان کی ذہنی ہمہ گیری اور ان کی جامع الکمالات ہونے کی صلاحیت کا پایا جانا ہے۔

حالی اور شبلی کا موازنہ

شبلی کو بھی حالی کی طرح قدامت کے نقائص کا احساس تھا۔ وہ نہ صرف حالی سے زیادہ مغرب سے آشنا ہو چکے تھے۔ بلکہ ان سے بہتر طور پر انگریزوں کو بھی سمجھ چکے اور افراد حکومت کو پہچانتے تھے اور جس طرح حالی اپنے پیش نظر ایک مشن رکھتے تھے۔ شبلی کا بھی ایک خاص نظریۂ حیات تھا۔ شبلی نے شاعری کے بنیادی مسائل کے متعلق حالی کے مقدمہ کی سی کوئی مستقل تصنیف تو نہیں پیش کی ہے مگر شعر و محاکات پر مختصر سی بحث جو ان کے شعر العجم میں شامل ہے۔ وہ مقدمے کی بحث سے زیادہ اوریجنل ہے اور اس میں شبلی کی داخلیت نمایاں ہے۔ جو حالی کے مقدمے میں نہیں پائی جاتی ہے۔ شبلی جیسی شعر سمجھنے اور سمجھانے کی

صلاحیت بہت ہی کم لوگوں میں پائی جاتی ہے۔ چنانچہ وہ نہ صرف حالی
سے زیادہ ذہین، طباع، شگفتہ مزاج، سخن فہم بلکہ ان سے زیادہ قوم
و ملک کے لٹریچر اور معاشرت کی اصلاح کی انھیں فکر تھی۔ حالی میں ایک
قسم کی بے چینی سی تھی۔ وہ بیقراری کو جمعیت خاطر کا ضامن سمجھتے تھے
مگر شبلی میں بظاہر وہ تڑپ اور بے چینی نہیں پائی جاتی تھی جسے حالی
چھپا نہ سکتے تھے۔ دونوں مسلمان تھے اور دونوں کے دل میں اپنے
افرادِ ملت کا درد تھا مگر ان کے طرز فکر میں بڑا فرق تھا۔ حالی انگریزوں
کو مسلمانوں کا دوست اور کورانہ تقلید مغرب میں ان کو بہی خواہ سمجھتے
تھے۔ مگر شبلی نے جو سارے مغرب کو ملت اسلامیہ کا دشمن سمجھتے تھے
مسلمانانِ ہند کو مغرب کا غلام بنانا نہ چاہا، سر سید سرکار پرست تھے
اور حالی سر سید کو مہدی آخر الزماں سمجھتے تھے جن کی تحریک کا ڈنڈا
آخر کار ذہنی غلامی سے مل گیا۔ مگر شبلی آزاد خیال تھے۔ حالی اصلاح
چاہتے تھے مگر ان کے انداز میں قدامت تھی وہ سماج میں بغاوت پیدا
کرنا تو چاہتے تھے۔ مگر مادی قوت اور ماحول سے جنگ کے لئے تیار
نہ تھے۔ چنانچہ وہ جذبۂ مغرب پرستی تھا کہ [illegible] تک پہنچ جاتے
تھے۔ اور اس میں مسلمانوں کی بہبودی سمجھتے تھے۔ مگر شبلی اپنی کوششوں
میں کسی کا سہارا نہ چاہتے تھے۔ وہ راہ ترقی میں حالی سے زیادہ تیز
رفتار تھے۔ حالی کا نظریہ بھی اگرچہ سر سید سے مختلف تھا مگر وہ سر
سید سے مرعوب تھے ان کے خلاف لب نہ ہلا سکتے تھے۔ مگر شبلی نے تو

سرسید کے انداز حکومت پرستی سے بغاوت کر کے علی گڑھ کالج کے
مقابلے میں ندوۃ العلما قائم کیا اور ان کی رہنمائی میں ایک نیا ادب تیار ہوا
چنانچہ شبلی ہی کی گھٹی ہوئی آواز ابوالکلام کے قلم سے نکلی۔ حالی مسلمانوں کو
اپنی کھوئی ہوئی عظمت کا واسطہ دیکر حکومت برطانیہ کی آغوش میں
بیدار کرنا چاہتے تھے مگر شبلی کو قوم کی عظمتِ رفتہ کا مرثیہ پسند نہ تھا۔
انھوں نے اسلاف کے کارنامے اور مشاہیر اسلام کے سوانح حیات
پیش کر کے مسلمانوں کو اپنی بزرگی کی یاد دلائی اور علی گڑھ کے خلاف
ایک نیا علمی وادبی ماحول پیدا کیا جس کی ہلکی جھلکیاں "مسلم یونیورسٹی کا
نصاب" "یونیورسٹی ڈیپوٹیشن" اور ان کی دوسری نظموں میں نظر آتی ہیں
چنانچہ وہ فرماتے ہیں۔

ہمارے لیڈروں کے مشغلے اب بڑھتے جاتے ہیں
کہ اب سازش کی بھی باقاعدہ تعلیم ہوتی ہے
بٹھائے جاتے ہیں کالج کے لڑکے صدر و پائیں میں
سکھائی جاتی ہے جو کچھ نئی تعلیم ہوتی ہے

ان باتوں کے سوا اگرچہ حالی اور شبلی کا مدتوں ساتھ اور کچھ دنوں
تک اشتراک عمل رہا مگر طبیعت کے اختلاف کے علاوہ دونوں پر دو
مختلف زبانوں کا بھی شدت کے ساتھ اثر پڑا۔ شبلی کی ذہانت اور
فطری تیز نگاہی کے علاوہ حالات نے بھی ان کی رہنمائی کی اور مغرب
کو سمجھنے میں نظر کی دور رسی اور احساسات کی یہ تیزی زیادہ معاون

ہوئی۔ حالی کے ابتدائی دور میں غدر کے اثر سے ہندی مسلمان تباہ حال تھے اور شبلی کے آخری زمانے میں ممالک اسلامیہ کی پوزیشن معرض خطر میں پڑ گئی تھی۔ چنانچہ ایک کے پیش نظر ہندوستانی مسلمانوں کی اصلاح تھی اور دوسرے کا تصور حیات پان اسلامی تھا اور انہیں خوف تھا کہ ؎ شمع فاراں یہ ڈر ہے کہ نہ بجھ جائے کہیں

امداد امام اثرؔ

اثر کی کاشف الحقائق تین حصوں پر مشتمل ہے۔ مدت ہوئی کہ مجھے اس حصہ کے دیکھنے کا اتفاق ہوا تھا۔ جس کا تعلق اردو شعر و ادب سے ہے مگر یہ اس وقت کی بات ہے جب مجھ میں اس نوع کی کتابوں کی خصوصیات پہچاننے کا شعور نہ تھا اور نہ اس نظر سے میں نے اسے دیکھا تھا البتہ اس کا ایک دھندلا سا نقش میرے ذہن میں محفوظ ہے اس کے اور اس کے علاوہ کاشف الحقائق کے اقتباسات بھی کہیں کہیں جو دیکھنے میں آئے ہیں اور ان کے متعلق رائیں جو ظاہر کی گئی ہیں۔ ان سب سے اس بات کا ثبوت ملتا ہے کہ یہ کتاب تنقیدی حیثیت سے بڑی قابل قدر ہے جس میں انھوں نے بعض بڑے کام کی باتیں بتائی ہیں۔

مہدی افادی

مہدی افادی کی بھی عجیب و غریب ہستی تھی۔ انھوں نے بڑی تیز

طبیعت پائی تھی۔ ان کے تبصرے اور تنقیدی تحریریں وسعتِ نظر، علوئے خیال اور معلومات کی گہرائی کا پتہ دیتی ہیں۔ ان کا انداز تنقید اگرچہ قدیمانہ تھا۔ مگر وہ ہر اچھی بدعت کے خیر مقدم کو ہمیشہ تیار رہتے تھے مولانا شبلی جن سے ان کو بڑی محبت تھی اور دوسرے لوگوں کی تصانیف پر افادی مرحوم نے جو تبصرہ لکھے ہیں وہ حالی سے زیادہ مفصل، مبسوط اور بہتر نظر آتے ہیں مگر شاید حالی کے اس خیال سے عموماً اتفاق کرتے ہوئے کہ ابھی جبکہ اردو ترقی کی ابتدائی حالت میں ہے اس کا کم عیب ہونا بھی بے عیب ہونے کے برابر ہے اس لئے جدید تصنیفات پر اس انداز سے نکتہ چینیاں کرنے اور خورده گیری کی نظر سے دیکھنے کا ابھی وقت نہیں آیا ہے۔ جیسے ارسطو اور بو علی کے تصنیف پر کی جاتی ہے۔ وہ کبھی تصنیف زیر نقد کو نہ صرف سراہتے بلکہ اس کے معترضوں کے خلاف اپنی برہمی کا اظہار کرتے تھے اور خصوصاً اگلے لوگوں کی تحقیق میں فرد گزاشت پر اعتراض کو ناپسند کرتے بلکہ اسے خطائے بندگان گرفتن خطا است کے مصداق سمجھتے تھے، بایں ہمہ ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ حالی کی طرح مہدی افادی کی نظر بھی ترقی پسندی کی طرف تھی اور وہ حالی سے زیادہ مغرب سے مستفید تھے۔ چنانچہ تنقید کے متعلق ان کے اس خیال سے کہ اگر مذاق صحیح ہو تو یہ کام یورپ کے سہارے کرنے کا ہے" یہ صاف ظاہر ہوتا ہے کہ وہ پرانے طرز کی تقلید اور قدیم ڈگر پہ عقیدت سے چلنے کے حامی نہ تھے نقاد کے متعلق ان کا یہ عقیدہ تھا کہ ادبی تصانیف کی تنقید اور ان

پر رائے زنی کا اسی اہل کمال کو حق ہے۔ جس میں مصنف سے زیادہ وسعت نظر نہ ہو تو کم از کم اتنا تو ہو کہ اس کی باتوں کو سمجھ لے۔ ان باتوں سے ظاہر ہوتا ہے کہ افادی مرحوم نہ صرف بلند نفس اور روشن خیال نقاد بلکہ بڑی سنجیدہ سمجھ کے مالک تھے اور اپنے پیش نظر ایک اصول رکھتے تھے اظہار عقیدت میں کبھی کبھی وہ غلو سے کام ضرور لیتے تھے مگر اس سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ نقد کی اچھی صلاحیت رکھتے تھے۔

مولانا عبدالحی ندوی

ان کی گل رعنا اردو ادب کی ایک نامکمل تاریخ ہے۔ جس میں اردو نثر کی ابتدا و ارتقا پر بحث کا ایک باب شامل ہے۔ اس کے باقی حصہ میں یا تو آب حیات پر نکتہ چینیاں ہیں، یا اسی سے ماخوذ خیالات و روایات درج ہیں۔ مختصر یہ ہے کہ اعتراض ہو یا اخذ و اقتباس، یہ کتاب آزادی سے استفادہ ہے اور اس کا وجود آب حیات کا ممنون معلوم ہوتا ہے کہ گل رعنا ایک مقصد جس سے لکھی گئی تھی چنانچہ پوری کتاب کے مطالعہ سے ظاہر ہوتا ہے کہ اس کی تالیف کی غرض آب حیات کی خردہ گیری و تنقیص تھی۔ حالانکہ ساری خامیوں کے باوجود بحیثیت تذکرہ اپنے نوع کی پہلی کتاب ہونے کے سبب آب حیات آج بھی اتنی اہمیت رکھتی ہے کہ اردو تاریخ ادب و شعر کے طلبا و محققین اسی کو اپنی تحقیقی جدوجہد کے لئے مشعل راہ بناتے ہیں۔ الغرض گل رعنا کا تخریبی پہلو اتنا نمایاں ہے کہ

تنقیدی حیثیت سے اسے کوئی اہمیت نہیں دی جا سکتی۔

مولانا عبدالسلام ندوی

"شعرالہند" مولانا عبدالسلام ندوی کی پہلی جلد آب حیات کے طرز پر اور دوسری شعرالعجم کی تقلید میں لکھی گئی ہے۔ اس کتاب کی سب سے پہلی خصوصیت یہ ہے کہ اس کا دو تہائی حصہ اشعار کے لئے وقف ہے اور دوسری عجیب و غریب بات جو اس میں پائی جاتی ہے وہ یہ ہے کہ دیباچوں سے پتہ نہیں چلتا ہے کہ مولف کا منشا کیا ہے اور وہ اپنی دو مختلف جلدوں میں کیا پیش کرنا چاہتا ہے۔

جلدوں کے سرورق سے ظاہر ہوتا ہے کہ اس میں قدما کے دور سے لے کر دورِ جدید تک اردو شاعری کے تمام تاریخی تغیرات و انقلاب کی تفصیل کے ساتھ ہر دور کے مشہور اساتذہ کے کلام کا باہم موازنہ و مقابلہ کیا جائے گا اور دیباچہ جلد اول میں بہت سے معتبر اور غیر معتبر ہر دو قسم کے تذکروں کا اس طرح ذکر و حوالہ پایا جاتا ہے۔ جیسے ان سبھوں کی مدد و استفادے سے کوئی نئی چیز پیش کی جائے گی چنانچہ اس کے لئے مسالے کی فراہمی میں بڑی محنت سے کام لیا گیا ہے مگر اس میں ایک تو اشعار کے مقابلے میں تاریخی مواد کا حصہ بہت کم ہے دوسرے مولانا عبدالسلام ندوی چونکہ تحقیق کے مرد میدان معلوم ہی نہیں ہوتے اس وجہ سے اس میں غیر معتبر روایات اور ماخوذ خیالات کے علاوہ دوسروں کی نئی تحقیقات استفادہ سے

بعض ایسے مضامین جمع کر دیئے گئے ہیں جن میں اکثر آزاد کی خامیاں نکالی گئی ہیں البتہ آب حیات کی طرح اس میں اردو شاعری کی تاریخ وارتقا پر جو بحث کی گئی ہے وہ مختلف ادوار میں منقسم ہے مگر اس میں بحث و بیان سے زیادہ اشعار کا حصہ ہونے کے سبب جو مختلف دور کی خصوصیات اور شعراء کے ذکر کے ساتھ یا مختلف عنوانات بحث کے تحت ہر دو تین سطر کے بعد کثرت سے پیش کر دیئے گئے ہیں بڑا گنجلک پیدا ہو گیا ہے اور اس کی ترتیب میں پریشانی و بے ربطی آ گئی ہے۔ اس کے علاوہ شعر الہند میں آب حیات کی زبان کا لطف بھی نہیں ملتا کیونکہ مولانا عبد السلام کی طرز تحریر میں وہ اسلوب نگارش و رنگینی بیان نہیں جو آزاد کا حصہ تھی مفقود ہے۔ اس جلد میں اردو شاعری کے دور دا حکیوں کا تصوہ یقیناً ان کی جدت ہے جس کی مولوی عبد الحق دہلوی نے اپنے ریویو میں بڑی داد دی ہے مگر دیباچے میں اس حصے کا جو مقصد تالیف بتایا گیا ہے۔ وہ (۳۱) کی اشاعت سے پورا نہیں ہوتا ہے۔ شعر الہند کی تیسری خصوصیت یہ ہے کہ دوسری جلد میں جملہ اصناف سخن پر پہلے تاریخی حیثیت سے اور پھر ادبی حیثیت سے ریویو کیا گیا ہے۔ مگر جب تک ہم کتاب کے سارے اوراق الٹ کر دیکھ نہ جائیں صرف فہرست مضامین سے الفاظ یعنی "تاریخی حیثیت" سے ریویو اور ادبی حیثیت سے ریویو" کے معنی و مفہوم ہرگز نہیں سمجھ سکتے۔ "تاریخی حیثیت" سے ریویو کے زیر عنوان تقریباً تین سو صفحات میں مختلف اصناف سخن کے ارتقا پر الگ الگ روشنی ڈالی گئی ہے جس میں جملہ اصناف سخن کی تعریف، مختلف ادوار میں ان کی صوری و معنوی

خصوصیات کی تفصیل اور ان شعراء کا ذکر شامل ہے جنھوں نے عہد بعہد مختلف اصنافِ سخن میں نئی خصوصیات پیدا کر کے انھیں ترقی دینے کی کوشش کی ہیں اور مثالوں کے ساتھ ان پر تبصرے بھی کیے گئے ہیں۔ دوسرے باب میں ادبی حیثیت سے ریویو کے عنوان کے تحت انھوں نے بنیادی اصول کے ساتھ کسی قدر تفصیل کے ساتھ اصنافِ سخن کی صورت وساخت پر دوبارہ تبصرہ کیا ہے اور پہلے باب کی طرح جا بجا مثالیں دے کر سمجھانے کی کوشش کی ہے حالانکہ اگر ایک ہی ساتھ ہر صنف شاعری کے اصول معیار اور اس کے مضمون ومعنی سے بحث کی جاتی اور بنیادی اصول کی تشریح کے بعد مخصوص اصنافِ سخن کے شعرا پر تبصرہ ہوتا تو جیسے جیسے ان کے ارتقائی منازل سامنے آتے جاتے خود بخود تاریخی پہلو بھی روشن ہو جاتا۔

دوسری جلد کی تالیف کا مدعا اگرچہ عنقا تو نہیں ہے مگر ایک سے زیادہ بار پڑھنے کے بعد اتنا سمجھ میں آتا ہے کہ مؤلف نے دیباچے میں متقدمین، ومتوسطین، اور زمانہ ناسخ وآتش ومابعد کی شاعری میں صحت زبان ومحاورات کی خصوصیت کے ذکر کے بعد اس زمانے میں مسئلہ مابہ الامتیاز رہا ہے۔ ناسخ وآتش کے اشعار پر مولانا عصمت اللہ کے رسالے سے چند اعتراضات کو اکٹھا کر کے ان کی روشنی میں اشعار کی صحت کا ایک معیار پیش کیا ہے جنھیں وہ اپنے الفاظ میں اس دور کے تنقیدی اصول سے تعبیر کرتے ہیں پھر لکھنؤ کی خصوصیات شاعری کے سرسری بیان کے ساتھ گلدستہ سخن وگلشن بہار کا تذکرہ کرتے ہوئے فرماتے ہیں کہ ان کتابوں کے

علاوہ عربی فارسی میں تنقید کے متعلق بہت کچھ لکھا گیا ہے اور سان کو اردو شاعری پر بھی نہایت کامیابی کے ساتھ منطبق کیا جا سکتا ہے اس لئے ہم ان تمام ماخذوں کو پیش نظر رکھ کر اردو شاعری پر ایک مفصل تنقید لکھنا چاہتے ہیں اور دیباچے کے آخری الفاظ سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ تمام اصناف سخن پر تاریخی نگاہ ڈالنے کی کوشش کی جائے گی تاکہ یہ معلوم ہو سکے۔ کہ اردو شاعری کے کس دور میں مقررہ اصول کا لحاظ رکھا گیا اور کب ان کی خلاف ورزی کی گئی۔

اس سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ انھوں نے بھی تنقید میں وہی صحت زبان وصحت محاورہ اور تحذوف (مقصود) کے اصول کو پیش نظر رکھا ہے جو عہد عتیق سے چلا آرہا ہے۔ اس لحاظ سے وہ شبلی کے مقابلے میں قدامت پسند معلوم ہوتے ہیں کیونکہ مولانا شبلی کی تنقید میں جو اجتہادی رنگ نمایاں ہے وہ ان کے یہاں مفقود ہے اس کے علاوہ انہیں نہ تو شبلی کا دماغ ملا ہے اور نہ ان کی ذہانت، ان کی نگاہ میں نہ وہ دور رسی ہے اور نہ شبلی کی طرح وہ تنقیدی تجزیئے اور تشریح اشعار ہی کی صلاحیت رکھتے ہیں۔ چنانچہ استاد کے نتیجے میں وہ ان کے پاسنگ کو نہیں پہنچ سکتے معلوم ہوتا ہے۔ کہ مولانا عبدالسلام نے مواد تو بڑی کاوش سے جمع کیا ہے مگر وہ اسے سمیٹ نہ سکے۔ اس کا دیباچہ جتنا الجھا ہوا ہے۔ اتنی ہی کتاب کی ترتیب بے سلیقہ ہے۔ اس لئے کتاب پر تبصرہ کرنے میں الجھن ہوتی ہے کیونکہ آپ اسے بار بار پڑھ جایئے مگر یہ فیصلہ کرنا مشکل ہو جاتا ہے کہ کتاب کو سمجھنے کے لئے

ابتدا کس جلد کے کس حصہ سے کی جائے۔ میرے خیال میں اگر اس کتاب کو نئے سرے سے پھر ترتیب دیا جائے تو بہت سے غیر ضروری حصے خارج ہو جانے کے بعد بہتر طریقہ سے اس کی تدوین ہو سکتی ہے۔

اکبر الہ آبادی مرحوم!

کی ظرافت ہندوستان کی معاشرت مغرب کے برے اثرات کی تنقید تھی۔ اختر رائے پوری صاحب نے جہاں اقبال پر فاسسیت کا بے جا الزام لگایا ہے وہاں وہ اکبر کو رجعت و قدامت کا سب سے بڑا علمبردار سمجھتے ہیں۔ ان کے خیال میں اکبر مرحوم کی ساری زندگی مغرب پرستی کے ماتم میں گزری، اختر صاحب ایک خاص نظریہ کے پروپیگنڈسٹ ہیں۔ اور پروپیگنڈسٹ کی نظر خاص حد سے آگے کم جاتی ہے اس لئے ان کے اس قسم کے اظہارِ خیال پر ہمیں متعجب نہیں ہونا چاہئے اکبر قدامت پسند نہیں تھے بلکہ ان کی حیثیت ایک ایسے حکیم کی سی تھی جو وقت کے آگے کی چیزوں کو دیکھتا ہو مستقبل ان کی نگاہ میں تھا اور وہ نئے معاشرتی رجحانات میں آنے والے خطرات کو دیکھ رہے تھے۔ چنانچہ ان کے طنز میں تنبیہ نہاں ہوتی تھی مگر وہ ادب کے نہیں بلکہ نئی تہذیب اور نئی معاشرت کے نقاد تھے جو یورپ کی اندھی تقلید میں اپنے سارے نمایاں معائب کے باوجود مقبول ہوتی جا رہی تھی اور جس سے ہمارے مستقبل کے ادب کا سانچہ تیار ہو رہا تھا۔ کیونکہ ادب زندگی کا ترجمان اور تہذیب و

معاشرت کی پیداوار ہوتا ہے۔

مولوی عبدالحق

صرف زبردست اور بے مثل مقدمہ نگار ہی نہیں بلکہ شاید اردو کے بہترین مبصر اور کامیاب محقق بھی ہیں وہ انگریزی ادب سے واقف اور جدید مغربی طرزِ تحقیق سے بھی اچھی طرح آشنا ہیں اور نہ صرف تنقید کی اچھی صلاحیت رکھتے ہیں بلکہ انہیں اس امر کا کافی احساس ہے کہ تنقید جو مستقل فن کی حیثیت سے بڑی اہمیت رکھتی ہے۔ اس کی اردو میں کمی ہے اس کے علاوہ انھوں نے بعض ایسی تنقیدی تصانیف پر بھی تبصرے لکھے ہیں جو مغربی خیالات سے مستفید و متاثر ہیں، تاہم ان کا شمار میں تو کلاسیکی ہی نقاد میں کروں گا ایک تو اس لئے کہ وہ زمانۂ غدر سے پہلے کے لوگوں کی آنکھیں دیکھے ہوئے ہیں اور خود ان کی ادبی حیثیت ۱۹۱۴ء کی جنگ سے پہلے بلکہ شاید انیسویں ہی صدی میں مسلّم ہو چکی تھی۔ دوسرے تنقید میں مغرب سے استفادہ کو ضروری سمجھنے کے باوجود ان کے ہاں تنقید میں مشرقی اثر زیادہ نمایاں ہے۔ چنانچہ "تنقیدات عبدالحق" میں بعض ایسے تبصرے بھی شامل ہیں۔ جن میں حالی کی تقریظوں کی طرح کتاب کا صرف تعارف کر دیا گیا ہے اور چونکہ وہ قدیم طرز کے مطابق الفاظ کی صحت استعمال کا بڑا خیال رکھتے تھے۔ اس لئے زبان و محاورہ کی غلطیاں انہیں فوراً کھٹک جاتی ہیں اور یہ مشرقی تنقید کا خاصہ ہے۔

تنقید میں ان کو اپنی ذمہ داری کا بڑا احساس رہتا ہے اور اگرچہ
اس کے متعلق انھوں نے کوئی خاص نظریہ نہیں پیش کیا ہے اور نہ کہیں تنقید
کے بنیادی مسائل پر بحث کی ہے۔ تاہم نقد و نظر میں وہ محاسن و معائب
دونوں پہلوؤں پر نظر رکھتے ہیں۔ اور رائے دینے میں بڑے محتاط ہیں۔
ان کی تنقیدیں بے لاگ اور دوست پروری و تعصبات بے جا سے پاک
ہوتی ہیں۔ کیونکہ ان کا مقصد خوردہ گیری نہیں۔ بلکہ اصلاح ہوتا ہے اور
اس لئے ان کا انداز نقد ایسا دل نشین اور پیرایہ بیان اتنا گوارا ہوتا ہے
کہ لوگ آزردہ نہیں ہوتے۔

مولوی عبدالحق بڑے نباض اور مزاج شناس انسان بھی ہیں۔ وہ
تنقید میں موقع و محل کو بھی نظر انداز نہیں کرتے وہ اس بات سے بے خبر
نہیں ہیں۔ کہ بعض موقعوں پہ جا بجا مگر بے دھڑک اعتراض کا ردعمل بھی
برا اثر پیدا کر سکتا ہے۔ چنانچہ جس طرح ایک باپ جو اپنی بگڑی ہوئی
اولاد کی افتاد طبع سے واقف ہے اور اس کے زجر و توبیخ کے خطر
ناک نتایئج کا احساس رکھتا ہے۔ اس طرح بہلا پھسلا بلکہ چمکار کر
بچے کی غلط راہ روی کی اصلاح کی کوشش کرتا ہے گویا اس کی ادائیں
ناپسند نہیں ہیں بالکل اسی طرح مولوی عبدالحق بعض مرتبہ اس محبت سے
تصانیف پر اعتراض کرتے ہیں اور ایسے حسن سے پتہ کی بات کہہ کر آہستہ
سے نکل جاتے ہیں کہ ناگوار نہیں ہوتا ہے۔ گویا مصنف کے طرز میں اگر کوئی
بدعت قبیحہ نمایاں ہے تو یہ وقت اور احساس کا تقاضا ہے جس کی

اصلاح وہ خود آہستہ آہستہ کرلے گا۔ اور یہ نقاد کی بڑی خوبی ہے چنانچہ مثال کے طور پر ان کا ایک اقتباس ذیل میں درج کیا جاتا ہے جس میں خط کشیدہ الفاظ اور بالخصوص ایسے فقرے جن پر دو خط کھینچے ہوئے ہیں، ان کے اثر و اہمیت کے پیش نظر ہمیں اس بات کا صحیح اندازہ ہو سکتا ہے۔ کہ مولوی صاحب کس دل پسند طریقے سے برائیوں کو بیان کرتے ہیں۔

"نئے ہونے کے لیے یہ ضروری نہیں ہے۔ کہ ہر پرانی چیز کو نفرت سے دیکھا جائے۔ اس وقت جو نیا ادب کہلاتا ہے اس کے لکھنے والے مختلف مزاج اور خیالات کے لوگ ہیں اکثر فرائڈ، مارکس اور روسی نظام سے متاثر ہیں اور یہ کیا ایک دنیا متاثر ہے۔ لیکن کم ایسے ہیں۔ جنہوں نے ان تینوں کا گہری نظر سے مطالعہ کیا ہو۔ تقلید، اخذ اور توارد زیادہ ہے۔ آغاز میں یہ ہونا لازم تھا۔ جدت بھی ہے مگر کم۔ بعض تحریریں اور افسانے وغیرہ ان کے قلم سے ایسے لکھے گئے ہیں جن سے مانے ہوئے قدیم اخلاق اور اصولوں پر ضرب پڑتی ہے۔ اس لئے لوگ عام طور پر ان ادیبوں سے بیزار ہیں۔ (اور خود میں؟) میں نے نئے ادیبوں کی کچھ تحریریں پڑھی ہیں۔ بعض مجھے بھی ناگوار گذریں۔ لیکن میں ناخوش اور ناراض نہ ہوا، ان میں کچھ

خامیاں اور بے باکیاں ہیں۔ اور کب نہیں تھیں۔ مگر
خوبیاں بھی ہیں۔ ایک بڑی خوبی یہ ہے۔ کہ ان میں جرأت
ہے۔ اور ان کی بات میں جان ہے ....
رہیں خامیاں اور بے باکیاں سو یہ کچھ نوجوانی کی ترنگ
اور نیا جوش ہے اور کچھ زمانے اور ماحول کا تقاضا اور
کچھ اپنے ادب اور اس کی تاریخ سے بے خبری "

انھوں نے کوئی بات چھوڑی نہیں بلکہ ایسے لطیف پیرائے میں
ساری باتیں کہہ کر مزے سے نکل گئے ہیں۔ گویا ان کی نظر میں وہ برائیاں
ہی نہیں ہیں۔ لیکن اس کے ساتھ اس کی برائیاں بھی ظاہر کر دیں.....

اسے ہم ایک قسم کے طنز خفی سے تعبیر کر سکتے ہیں۔ اگرچہ تنقید میں
مولوی صاحب کا انداز بالکل سنجیدہ رہتا ہے مگر حسب موقع ان
میں لطیف قسم کے نمایاں طنز بھی پائے جاتے ہیں۔ چنانچہ مثال کے طور
پر شرح دیوان غالب، تذکرہ اعجاز سخن اور شوق کی اصلاح سخن
پر تبصرے پیش کئے جا سکتے ہیں۔

مولوی صاحب کی بعض تنقیدوں کے مطالعے سے اندازہ ملتا ہے
کہ وہ مذاق صحیح، وسعت نظر اور مشرقی ادب پر کافی قدرت رکھنے
کے باوجود ذکاوت حس، تیزی ادراک اور نگاہ کی دور رسی
کی خصوصیات سے جس کا کامیاب نقاد میں ہونا ضروری ہے، زیادہ

بہرہ ور نہیں ہیں اور اگرچہ وہ کافی زندہ دل اور تیز طبع انسان نظر آتے ہیں، مگر ان میں یہ کمی نمایاں ہے۔ کہ وہ شعر کے نقاد نہیں ہیں۔

چنانچہ دیوانِ ولی، شرح دیوانِ غالب، اصلاحِ سخن اور چند دوسری کتابوں کے مطالعے سے ظاہر ہوتا ہے کہ مولانا فنی نقائص کی گرفت تو بڑی آسانی سے کر لیتے ہیں۔ اور تحقیق میں دوسروں کی لغزشیں بھی ان سے نظر انداز نہیں ہو سکتی ہیں۔ مگر ان کی سخن سنجی کی صلاحیت کا ثبوت کہیں نہیں ملتا ہے۔ مولانا عبدالباری آسی کی شرح دیوان غالب پر تبصرہ کرتے ہوئے جن خامیوں کی طرف مولوی صاحب نے اشارہ کیا ہے۔ اس سے کم ہی لوگوں کو اختلاف ہو سکتا ہے مگر بعض مقام پر جہاں آسی نے غالب کے اشعار کی تشریح میں عجیب و غریب نادرلات سے کام لیا ہے، مولانا عبدالحق نے محض طنزیہ فقرے چست کر دیئے ہیں اور اس عنوان کے جملے لکھ کر خاموش ہو گئے ہیں۔ جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ مولوی صاحب استقرائی تجزیہ و تنقید کے بعد شعر یا شعر کی کسی تشریح کے متعلق خود حکم لگانے کی صلاحیت نہیں رکھتے ہیں بلکہ اس کا فیصلہ قارئین پر چھوڑ دیتے ہیں۔

اسی طرح پروفیسر شیرانی کی "پنجاب میں اردو" کے معہ پر مولوی صاحب نے اچھی تنقید کی ہے۔ جس میں پروفیسر شیرانی نے اردو اور پنجابی کی ساخت اور دونوں زبانوں میں فرق مشابہت اور ان پرانے الفاظ سے جو سنسکرت کی اصلی شکل (तत्सम / तद्भव) یا بگڑی ہوئی

اور مسخ شدہ ارتقائی صورت (तसनु) میں مستعمل ہیں یہ نظریہ قائم کیا ہے کہ اردو پنجابی کے بطن سے پیدا ہوئی ہے۔ مگر مسئلہ زیر بحث کے تاریخی پہلو کو یہ کہہ کر بالکل نظر انداز کر دیا ہے کہ "پروفیسر شیرانی از روئے انصاف یہ بھی کہتے ہیں کہ اس نظریئے کے ثبوت میں اگرچہ ہمارے پاس کوئی قدیم شہادت موجود نہیں ہے۔ لیکن سیاسی واقعات، نیز دوسرے حالات اس کے تسلیم کرنے پر مجبور کرتے ہیں،" حالانکہ ہمیں انہیں سیاسی واقعات اور دوسرے حالات اور اس کے ممکن نتائج کی جانچ کی زیادہ ضرورت تھی۔

مولانا حامد حسن قادری

پرانے ادیب ہیں اور اگرچہ ان کا تنقیدی مضامین کا مجموعہ حال ہی میں نقد و نظر کے نام سے شائع ہوا ہے۔ مگر اس کا شمار ہم نو کلاسیکی (NEO CLASSIES) یعنی حالی کے دور میں کریں گے، مجموعے کا پہلا مضمون "مطالعہ شاعری" جیسا کہ وہ خود اعتراف کرتے ہیں۔ میتھو آرنلڈ کے ایک مضمون کا بہت اچھا لفظی ترجمہ ہے۔ اسکے درمیان میں وہ جابجا حسب ضرورت اردو اشعار مثالاً پیش کرتے گئے ہیں۔ جس سے مضمون کے سمجھنے میں سہولت ہوتی ہے۔ اس کے علاوہ اس مجموعے میں چودہ جواہر مضامین شامل ہیں۔ ان میں کتابوں پر تبصرے اور دوسری قسم کی تنقیدی بحثیں شامل ہیں۔ اور یہ سب قدیم سنگ

میں ہیں۔ مگر بہت خوب ہیں۔ مولانا قادری نہ صرف فن شعر سے اچھی طرح واقف معلوم ہوتے ہیں۔ بلکہ اس کی صوری اور معنوی ہر دو خصوصیات کی تشریح اور محاسن و معایب دونوں کے سمجھنے اور بیان کرنے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔ اور یہ وہ خوبی ہے جو ان کے ہم عمر مشاہیر اُدبائے اردو میں شاید حضرت وحشتؔ، مولانا نیازؔ اور جعفر علیخاں اثرؔ کے سوا کسی بزرگ میں نمایاں نہیں ہیں۔

مولانا عبدالماجد دریابادی

کی بعض تقریظیں اور تبصرے سرسری طور پر میری نظر سے گزرے ہیں۔ مگر اس وقت وہ میرے سامنے نہیں ہیں۔ جس کے سبب میں ان کے متعلق زیادہ کچھ کہہ نہیں سکتا۔ ان کے بعض تنقیدی مقالوں میں تنقید کے ساتھ مذہبی غلو ہر جگہ نمایاں ہے۔ جس کی وجہ یہ ہے کہ یہ مقالے اس وقت لکھے گئے ہیں۔ جس وقت ان کی فلسفیت کا طلسم ٹوٹ چکا تھا۔ اور مذہبیت کا غلبہ شروع ہو چکا تھا۔ تاہم ان کے مطالعے سے اس بات کا ثبوت ملتا ہے۔ کہ وہ غیر معمولی صلاحیت نقد کے مالک ہیں خصوصاً زہر عشق پر اپنے مقالے میں انھوں نے زبان کی چاشنی سے بڑا لطف پیدا کیا ہے، لیکن اس لحاظ سے کہ وہ دنیا کی ہر چیز کو مذہبی نقطۂ نظر سے دیکھتے ہیں۔ ایک نقاد کے صحیح فرائض کبھی

ادا نہیں کر سکتے۔

مولانا ظفر علی خان

پیدائشی نقاد ہیں ان کی قدیم تحریروں اور خصوصاً وحشت کے دیوان پر ان کی تقریظ کے دیکھنے سے مولانا ظفر علی خاں کی سخن فہمی سخن سنجی و تیز طبعی اور وسعت معلومات کا پتہ چلتا ہے۔ وہ اگرچہ شعر کے نظریہ ساز تو نہیں ہیں۔ مگر اس کے بڑے اچھے جج ہیں اور ان دنوں میدان سیاست کے سبب ان کی ادبی سرگرمیاں اگرچہ بہت کم ہو گئی ہیں۔ مگر چونکہ وہ گویا نقد ہی کے لئے پیدا کئے گئے ہیں اس لئے میدان سیاست بھی ان کی یہ حیثیت نمایاں رہتی ہے۔

خان بہادر رضا علی وحشت

کی نکتہ دانی و نکتہ سنجی سے اگرچہ اب بھی وہ لوگ مستفید ہوتے رہتے ہیں۔ جنہیں ان کا قرب حاصل ہے۔ مگر مدت سے اردو کی دنیائے ادب ان کے ان زریں خیالات سے محروم ہے۔ جن سے جنگ عظیم سے پہلے وہ ملک کے علمی و ادبی رسائل کے ذریعے لوگوں کو فیض یاب کرتے رہے ہیں۔

جناب وحشت کو نہ صرف اردو اور فارسی شاعری میں ید طولیٰ حاصل ہے۔ بلکہ قدیم و جدید فارسی و اردو ادب کے علاوہ وہ انگریزی

زبان پر بھی اہل زبان جیسی قدرت رکھتے اور مغربی ادب و تنقید اور تاریخ ادب و نقد سے بھی اچھی طرح آشنا ہیں۔ جس کا اندازہ وہ لوگ کر سکتے ہیں۔ جنہیں ان کے قریب ترین مطالعہ کا موقع ملا ہے۔

حضرت وحشتؔ اگرچہ قدیم طرز کے قادر الکلام شاعر اور مشاق استاد ہیں۔ اور ان کا انداز نقد بھی قدیمانہ رہا ہے۔ مگر ان کے تحقیقی و تنقیدی مقالات سے جو سنہ ۱۹۰۶-۱۹۰۱ء کے مخزن میں شائع ہوتے رہے ہیں بلند نفسی، وسعت نظر، وسعت معلومات اور اعلیٰ درجے کی نقادانہ اہلیت کا ثبوت ملتا ہے۔ وہ مغربی ریسرچ کے طریقے سے اچھی طرح واقف ہیں۔ اور ان کی رائیں بڑی منصفانہ ہوتی اور کافی وزن رکھتی ہیں۔ چنانچہ مولانا نیاز فتح پوری، وحشتؔ کی صلاحیت نقد کے خصوصیت سے قائل ہیں اور ان کی رائے کی بڑی وقعت کرتے ہیں۔

سیاسی انقلابات کے بعد جب ہمارے شعر و ادب میں بھی تغیرات پیدا ہونے لگے اور شاعری میں نئی جدتیں لائی جانے لگیں تو حضرت وحشتؔ نے بھی دنیائے شعر و سخن سے گویا کنارہ کشی اختیار کر لی چنانچہ وہ خود فرماتے ہیں۔

مشاعروں میں غزل سرائی نہیں مجھے اب پسند وحشتؔ
نئے ہیں انداز شاعروں کے بدل گیا رنگ شاعری کا

مگر ان کے پاس بے شمار ایسے تنقیدی مضامین لکھے ہوئے پڑے ہیں جو اب تک ممنون اشاعت نہیں ہوئے اور پتہ نہیں کیوں وہ انہیں شائع

کر کے دنیائے ادب اردو کو ممنون و مستفیض بھی کرتے ان کے مقالے استقرائی بحث کا اعلیٰ نمونہ ہوتے ہیں۔ ادلسان میں بڑی سنجیدگی سے شعروں کی فنی تحلیل اور قدروں کی تشریح کے بعد فن پاروں کے متعلق روادارانہ حکم لگائے جاتے ہیں۔ اس ضمن میں ان کے مشہور معرکتہ الآرا تنقیدی مقالہ "غزلیات حزیں" کا خاص طور پر ذکر کیا جا سکتا ہے۔ یہ بصیرت افزا مقالہ دنیائے ادب کی ایک بے مثل تخلیق ہے۔ جس کی مولانا شبلی نے خاص طریقے سے تعریف کی ہے۔ بلکہ انھوں نے اس سے استفادہ کا اعتراف کیا ہے۔ اور عزیز لکھنوی مرحوم اس کی تحسین میں فرماتے ہیں کہ۔

شاہد ذوق سخن ہے غزلیات[1] حزیں۔

ان کے علاوہ شوق سندیلوی کی اصلاح سخن کی اصلاحوں پر مولوی تمنا عمادی اور پروفیسر بیخود موہانی مرحوم کے تبصروں سے جن میں ان بزرگوں نے وحشت کے کمال فن کی تعریف کے ساتھ خاص طور پر ان سے اظہار عقیدت کیا ہے۔ ہم ان کی استادی فن کا اندازہ لگا سکتے ہیں۔

عوام میں کم ہی لوگ شبلی کے مذاق سخن سے اچھی طرح آشنا ہیں۔ اور اس وقت تک شبلی کے متعلق جتنے مضامین و تصانیف شائع ہوئی ہیں ان سے معلوم ہوتا ہے کہ فارسی شاعری میں شبلی کے مرتبے کو وحشت سے

---

[1] جناب وحشت کا مقالہ جو مخزن میں "غزلیات حزیں" کے عنوان سے شائع ہوا تھا۔

زیادہ کسی نے نہیں سمجھا ہے۔ شعرا" خواہ وہ متقدمین سے تعلق رکھتے ہوں یا متاخرین سے وحشت سبھوں کے متعلق بڑی، جچی تلی رائے رکھتے ہیں۔

مولوی عبدالحق صاحب فرماتے ہیں کہ "آب و ہوا، مزاج ذوق اور تعلیم کے اختلاف اور دوست احباب کی رایوں سے انسان متاثر ہو جانے کے سبب اکثر معاصرین کے متعلق صحیح رائے قائم نہیں کر سکتا" یہ تو خیر ایک بے لاگ نقد کی کوشش میں ایسے خامکار نقاد کے متعلق ان کا اظہار خیال ہو سکتا ہے۔ جو اپنی کوئی رائے نہ رکھتا ہو اور دوست احباب کی رایوں سے متاثر ہو جاتا ہو مگر وحشت خود اپنے ہم عصروں کے متعلق اظہار خیال میں جس فیاضانہ رواداری سے کام لیتے ہیں۔ اس کی ایک شاعر سے خواہ وہ کتنی ہی اچھی صلاحیت نقد کا مالک اور پختہ کار نقاد ہی کیوں نہ ہو۔ بہت کم امید کی جا سکتی ہے ــــــــــــ

ــــــ ایک مشرقی شاعر سے جس کی خود بینی و عصبیت کی انتہا یہ ہو کہ اسے کبھی کبھی اپنے مرشد کے متعلق بھی ــــــــــ رتبہ شاگردی من نیست استاد مرا ــــــــ کا حکم لگا دینے میں باک نہ ہو۔ اور ان کی یہی وہ خصوصیت ہے۔ جو انہیں دوسرے تنقید نگاروں کے مقابلے میں ایک ممتاز حیثیت بخشتی ہے۔ چنانچہ حضرت وحشت خود فرماتے ہیں۔

نہیں اہل فن میں وحشت مجھے ایک سے بھی چشمک
کہ ہے قدر میرے دل میں شعرائے نکتہ داں کی

اردو تنقید کا پنچایتی اسکول

اس اصلاحی دور میں حالی کی تحریک کے مقابلے میں ایک ہنگامہ پرور ایرادی اسکول بھی قائم ہو گیا تھا۔ جس کا انداز نقد ہر چند مخالفانہ تھا۔ مگر اس کے ذریعے اردو کو بڑا اچھا تنقیدی لٹریچر مل گیا۔

اس جماعت کے بانی اور لیڈر اودھ پنچ کے مشہور ایڈیٹر منشی سجاد حسین تھے۔ جنہوں نے مولانا حالی کے مقدمے کی اس طرح دھجیاں اڑائی ہیں کہ ان کے متعلق بظاہر رجعت پسندی کا دھوکا ہوتا ہے۔ مگر اس کی حقیقت یہ ہے کہ وہ انداز مغرب پرستی سے متنفر تھے۔ اس لئے حالی میں تقلید مغربی کا گہرا رنگ ان سے برداشت نہ ہو گا۔ شعر میں ان کی بدعت پسند نہ آئی، اسلاف کے کارناموں کو بے قدر ہوتا دیکھ نہ سکے۔ حالی کے معیار شاعری پر غزل گوئی کی اہانت گوارا نہ ہوئی اور یہ ان کی قوم پروری کی دلیل ہے۔

منشی سجاد حسین کا رجحان فی الحقیقت ترقی پسندانہ تھا۔ چنانچہ جب پنڈت چکبست نے اصلاحی طرز (progressive-line) پر پنڈت دیاشنکر نسیم کی مثنوی کو ایڈٹ کیا تو شرر نے اس انداز سے اس پر اعتراضات کئے کہ معقولیت کے باوجود اس میں کسی قدر شرر کی عصبیت جھلکتی تھی۔ یہ ایک ہندو کی مثنوی تھی اور دوسرے ہندو نے جس کے انداز ترقی پسندانہ تھے۔ اس کو ایڈٹ کیا تھا۔ اس لئے

شررؔ کی تنقید منشی سجاد کو ناگوار معلوم ہوئی پھر کیا تھا۔ منشی جی اور ان کا ادارہ شررؔ کے پیچھے پڑ گیا اور دنیائے ادب میں ایک مدت تک وہ ہنگامہ برپا رہا کہ خدا کی پناہ، چنانچہ اس زمانے کے اودھ پنچ اور دل گداز کے فائل دیکھنے کے قابل ہیں۔ جس میں بہت کام کی باتیں ملتی ہیں اس پنچایت میں شررؔ، چکبست، منشی سجاد حسین، حکیم براہم اور بہت سے لوگ شریک تھے۔ اس قسم کا سلسلہ منشی سجادؔ اور ان کے حواریوں نے بہت دنوں تک جاری رکھا۔ منشی سجاد کے بعد ان کے جانشین ممتاز حسین عثمانی نے ان کی سنت قائم رکھی اور اودھ پنچ میں شعرالہند، اور ڈاکٹر اقبال وغیرہ پر اعتراضات ہوتے رہے۔ غرضیکہ اودھ پنچ کی اس پنچایتی جماعت نے، اپنی ایرادسے ایک نئے رنگ کا تنقیدی ذخیرہ پیش کیا ہے۔

اُردو تنقید پر مغربی اثر

سب سے پہلے اگرچہ مولوی عبدالحق کو اس بات کا احساس ہوا تھا کہ اردو میں معیاری تنقید کی بڑی کمی ہے۔ اور جس چیز کی حالیؔ نے بنیاد قائم کی تھی۔ وہ ابھی تک ابتدائی مراحل سے بھی گزرنے نہیں پائی۔۔۔۔ چنانچہ جب انھوں نے مولانا کے نام ایک خط میں اس خیال اظہار کیا کہ وہ مغربی طرز نقد پر مشاہیر نقادان ادب اردو پر تبصرہ کرنا چاہتے ہیں

تو حالی نے ان کی اس خواہش کو بہت سراہا تھا۔ مگر میرے خیال میں سب سے پہلے، سر، عبد القادر نے اس امر کی طرف توجہ کی چنانچہ مخزن کے پرانے فائلوں میں پراسرار مشرق، چارج ایسٹ، مجالس تفریح، زندہ دلوں کا وطن فن تنقید اطالین تماشہ، ہربرٹ اسپنسر، پولیٹیکل ڈرامہ شیکسپیئر کا وطن، خانہ بدوش جپسی، ہماری اسپرانٹو، کلیہ کیمرج وغیرہ کے عنوان سے جو ان سے مضامین ملتے ہیں وہ اسی اثر کے ممنون معلوم ہوتے ہیں۔ ان کے علاوہ فن تنقید، اور حیات جاوید پر ایک تنقیدی نظر میں عملی تنقید کے ساتھ تنقید کے بنیادی اصولوں پر بھی جو مختصر سی بحث کی گئی ہے وہ اس ضمن میں جو مفید تنقیدی نکتے بتائے گئے ہیں وہ بالکل مغربی نظریات نقد کی ترجمانی کرتے ہیں۔

سر عبد القادر اس لحاظ سے اس نئے تنقیدی دور کے حالی ہیں۔ جو مغربی اثر سے استفادہ کرتے رہے اور ایک مبصر نقاد اور تقریظ نگار کی حیثیت سے اپنا نمایاں مقام رکھتے ہیں اور اس لحاظ سے وہ اردو کے بہت بڑے محسن ہیں ان کے اظہار خیال میں اگرچہ بعض ایسی مثالیں بھی ملتی ہیں جہاں تقریظوں میں وفور محبت کے سبب اپنے مؤلف کے متعلق مبالغہ آمیز الفاظ قلم سے نکل گئے ہیں لگر اس سے ان کی بزرگی میں فرق پیدا نہیں ہوتا۔

ڈاکٹر عبدالرحمن بجنوری

کا نام نقد و نظر کے متعلق سلسلۂ گفتگو میں اکثر آجاتا ہے۔ خصوصاً وہ

اپنی ہنگامہ پرور محشر انگیز شرح دیوان غالب کے سبب دنیائے ادب اردو میں بڑی شہرت رکھتے ہیں مگر مجھے ان کے چند خطوط و مضامین کے مجموعے کے سوا ان کی کوئی تصنیف دیکھنے میں نہیں آئی ہے۔

اس مجموعے کے مطالعے اور بعض جگہوں پر ان کے دوسرے اقتباسات اور حوالوں سے ان کی خطرناک قسم کی ذہانت، تیزی طبع، جدت آفرینی اور غالب سے غیر معمولی عقیدت کا ثبوت ملتا ہے۔

ڈاکٹر محی الدین قادری زور

کی بہت سی ادبی تصانیف ہیں مگر میری نظر سے ان کی روح تنقید اور اردو کے اسالیب بیان صرف دو کتابیں گزری ہیں "روح تنقید" اپنی نوعیت کی اگرچہ پہلی اردو تصنیف ہے مگر اس چھوٹی سی کتاب میں انھوں نے تنقید سے متعلق بہت سی چیزیں اس قدر اختصار سے پیش کی ہیں کہ اس موضوع بحث کی صرف روح باقی رہ جاتی ہے اور شاید یہی اس کتاب کی وجہ تسمیہ ہے۔

روح تنقید کے دو حصے ہیں اور کتاب کے شروع میں ایک طویل دیباچہ ہے جس میں اردو تنقید نگاری کے زیر عنوان سرسید، حالی، آزاد، شبلی مولانا عبدالماجد دریابادی، مولانا ظفر علی خاں، بجنوری، اور مولوی عبدالحق کی تنقیدی صلاحیتوں پر تبصرے ہیں۔ جس میں سبھوں سے یکساں اظہار عقیدت کیا گیا ہے۔ بالخصوص بجنوری مرحوم کی کوششوں کو بہت

سراہا گیا ہے اور ان کی عظمت کے بیان میں زیادہ حسنِ ظن سے کام لیا گیا ہے۔

پہلے حصے میں مبادیات تنقید کی تشریح کی گئی ہے۔ جس میں تنقید، ادب کی تعریف، ادب کی پیدائش، تقسیم اور مقصد، تنقید کے مقصد اور تنقید نگاری کے فرائض و نگہداشت وغیرہ پر بحثیں شامل ہیں اور آخر میں تنقید نگاری کے اصول بتائے گئے ہیں مگر شروع سے آخر تک خیالات نہ صرف ماخوذ ہیں بلکہ جابجا تنقید کے متعلق لوگوں کے صرف اقوال نقل کر دیئے گئے ہیں مگر ان کے سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش نہیں کی گئی ہے۔ جس سے ظاہر ہوتا ہے کہ مؤلف اپنی کوئی رائے نہیں رکھتا۔ دوسرے حصے میں جو بہت مختصر ہے اس بات کی کوشش کی گئی ہے کہ اب تک مغرب میں جس قدر تنقیدی کام ہوا ہے اس کی تاریخ کے بیان کے ساتھ ساتھ ان نئے نئے نظریات پر بھی بحث کی جائے جو مختلف ممالک نے مختلف زبانوں میں پیش کئے ہیں اور ادب و تنقید کے بنیادی مسائل میں عہد بہ عہد جو ترقیاں اور جدتیں پیدا ہوتی رہی ہیں ان کے ارتقا پر نظر ڈالی جائے مگر ہر چیز تشنہ اور نامکمل طور پر بیان کی گئی ہے۔ ابواب کی ترتیب بھی اچھی نہیں ہے اگر بنیادی مسائل پر بحث کے بعد تاریخی ارتقا پر نظر ڈالی جاتی اور آخر میں اردو تنقید نگاری پر نظر ڈالی جاتی اور آخر میں اردو تنقید نگاری پر تبصرہ کیا جاتا تو بہتر ہوتا اور کتاب کے پڑھنے میں الجھن کم ہوتی۔

روحِ تنقید دیکھ کر مولوی عبدالحق کو خیال ہوا تھا کہ لائق مصنف نے

تنقید پر انگریزی کی اکثر و بیشتر کتابیں مطالعہ کی ہیں یا ان کے متعلق دوسروں کی رائیں پڑھی ہیں۔ مگر بعض مشہور نقادوں کے ذکر سے اس کتاب کو خالی دیکھ کر انہیں ایسا معلوم ہوا کہ مؤلف نے پروفیسروں کے لکچروں اور نوٹوں اور انگریزی تصانیف سے انہیں مرتب کیا ہے لیکن جیسا کہ ظاہر ہو چکا ہے تنقید نہ کتابیں پڑھنے سے آ[illegible] ہے اور نہ مصنفین کے تنقیدی مطالعے سے اس کے لئے وجدانی صلاحیت کی ضرورت ہے جو بعض لوگوں میں فطری طور پر پائی جاتی ہے۔

بہر حال کتاب کے نقائص کے متعلق یہ عذر پیش کیا جاسکتا ہے کہ بقول خود انھوں نے اسے اپنے زمانۂ طالب علمی میں لکھا تھا جس وقت ان میں اس کی صلاحیت نہ تھی مگر تعجب ہے اب جبکہ بار بار کتاب کی خامیوں کی طرف انہیں متوجہ کیا جا چکا ہے۔ طبع دوم سوم یا چہارم میں انہیں درست کرنے کی کوشش کیوں نہیں کی گئی۔ اس کی وجہ شاید یہی ہے کہ مؤلف نے لوگوں کے اعتراضات کو بے معنی اور ناقابل اعتنا سمجھا کیونکہ وہ دیکھتے ہیں کہ ساری عیب گیریوں کے باوجود "کوئی کتاب[1] " اردو دنیا میں اتنی مفید و مقبول نہیں ثابت ہوئی۔ اس کے علاوہ با ایں ہمہ خامیاں " خدا کا شکر[2] ہے کہ روح تنقید کی مانگ روز افزوں ہے۔ جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ یہ ان سوقیی کتابوں میں سے نہیں ہے۔ جو اتعداد

---

[1] [2] عرض مصنف روح تنقید طبع چہارم۔

زمانہ کی دیمک اوراق پارینہ بن جاتے ہیں۔ اس میں زندگی کی قوت موجود ہے، اس کے نام میں روح داخل ہے، اور یہ اردو ادب میں زندہ رہے گی۔

روح تنقید کے دوسرے اڈیشن میں کسی قدر حذف و ترمیم کی گئی ہے لیکن اس کے بعد کے اڈیشن میں اس کی ضرورت نہیں سمجھی گئی۔

اسالیب بیان اردو ڈاکٹر زور کی دوسری تالیف ہے۔ اس میں انھوں نے اسلوب بیان کے لحاظ سے اردو نثر کو مختلف ادوار میں تقسیم کر کے اس کی ارتقائی منزلوں پر روشنی ڈالنے کی کوشش کی ہے۔ کتاب نو ابواب پر مشتمل ہے۔ اول سات بابوں میں اردو نثر کے ابتدائی کارناموں سے لے کر موجودہ انشاپردازوں تک کی نثر کے اسالیب پر نظر ڈالی گئی ہے ابتدائی دور کے بیان میں ہر انشاپرداز کی تحریر کے نمونے پیش کئے ہیں۔ اور اپنی رائے بھی ظاہر کی ہے۔ مگر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ کتاب کے خاتمہ کے قریب پروفیسر قادری میں بڑی عجلت پیدا ہو جاتی ہے چنانچہ روح تنقید کے آخری حصے کی طرح اس کے ساتویں باب کو بھی بہت مختصر کر دیا گیا ہے۔ انھوں نے تہذیب الاخلاق، مخزن وار ریویو ادیب العصر اور دل گداز وغیرہ کے زمانے کے لکھنے والوں کی طویل فہرست تو دے دی ہے مگر ان کے اسٹائل پر کوئی بحث نہیں کی ہے۔ اس کے علاوہ ڈاکٹر قادری میں یہ عجیب عجیب پایا جاتا ہے۔ کہ اپنے موضوع کے تعارف سے پہلے وہ اس کے تاریخی ارتقاء کا بیان شروع

کر دیتے ہیں۔ اور اس کے بنیادی مسائل پر بحث آخر میں ہوتی ہے۔ اور چونکہ وہ خاتمے میں بڑی عجلت سے کام لینے کے عادی ہیں۔ اس لئے یہ بحث تشنہ رہ جاتی ہے۔

چنانچہ کتاب کے آٹھویں باب میں انشا کے نئے رجحانات کے عنوان کے تحت انھوں نے پہلے گزشتہ ابواب کے رجحانات کی تفصیل کو مختصر طریقے سے دہرایا ہے اور اس کے بعد اردو نثر کے اقسام، دعاری، مسجع وغیرہ کی تعریف و تشریح کی ہے،، اور آخری باب "اردو نثر کے مستقبل" میں اصل نفس مضمون سے ہٹ کر اسٹائل پر بحث شروع کر دی ہے۔ حالانکہ اس کتاب کی ترتیب اس طرح زیادہ بہتر ہوتی کہ آخری باب کے مضمون یعنی اسٹائل پر اصول بحث سے ابتدا کی جاتی۔ اور اس کے بعد اردو اسلوب نثر نگاری کی ارتقائی تاریخ پر مثالوں کے ساتھ ساتھ نظر ڈالتے ہوئے موجودہ دور تک اس طرح پہنچ جاتے۔ کہ اس پر واپسیں نگاہ ڈالئے (RECAPITASLA) کی ضرورت نہ ہوتی۔ اور آٹھواں باب جو مد فاضل ہے اسی میں ضم ہو کر رہ جاتا۔

آخری باب میں اسٹائل پر بحث کے سلسلے میں انھوں نے وکٹر ہیوگو ہربرٹ الیس، ڈبلیو۔ ٹی ایٹیس، الگزانڈر پوپ، کارلائل — اڈگر ایلن پو، ڈاکٹر جانسن، آر، ال۔ اسٹیونسن، اور ایڈورڈ ڈاس کے علاوہ اردو کے مشاہیر ادبا کے خیالات سے بھی استفادہ کیا ہے

اور یہ کوئی عیب کی بات نہیں ہے اگرچہ پروفیسر کلیم الدین ماخوذ خیالات کو ناپسند فرماتے ہیں۔ مگر میرے خیال میں دوسرے کی رایوں کو وحی آسمانی کی طرح بے چون چرا قبول کر لینا البتہ قوت فکر و فیصلے کی کمی کی دلیل ہے۔ پروفیسر قادری نے اس سلسلے میں ہیئت و مواد کی بحث چھیڑنی چاہی ہے۔ مگر اسے ادھورا چھوڑ کر مغربی ادیبوں کے اقوال بے چون و چرا درج کر دیئے ہیں۔ جو صورت کو معنی پر اور اسلوب کو مضمون پر ترجیح دیتے ہیں۔ حالانکہ ایک نقاد کی حیثیت سے انکو چاہیئے تھا کہ ہیئت و مواد دونوں کی خصوصیات و اہمیت پر نظر ڈالتے اور دونوں اسکول کے لوگوں کے خیالات ظاہر کرتے۔ اور پھر آخر میں خود اپنا تبصرہ پیش کرتے۔ مگر ایسا معلوم ہوتا ہے۔ کہ اس زمانے میں ان کو اپنی رائے پر اعتبار کم تھا۔ دیباچہ کتاب میں وہ فرماتے ہیں کہ " اردو کے انشاپردازوں کے متعلق میں نے جن خیالات کا اظہار کیا ہے وہ قطعاً میرے ذاتی مذاق و مطالعہ پر مبنی ہے "۔ یہ بھی ممکن ہے کہ خود آگے چل کر کسی کی ادبی قوتوں کے متعلق اپنی رائے بدل دوں" کیونکہ " یہ اردو انشاپردازوں پر ایک طالب علمانہ نظر ہے۔ اس میں شبہ نہیں کہ ڈاکٹر قادری بعض باتیں بڑے پتے کی کہہ گئے ہیں مگر اکثر و بیشتر انھوں نے ایسے خیالات کا اظہار کیا ہے "۔ جنہیں دیکھ کر حیرت ہوتی ہے۔ اور تعجب ہے کہ ابھی تک وہ اس پر قایم

ہیں۔ چنانچہ قارئین کے مطالعے کے لئے ان کی بعض رائیں پیش کرتا ہوں۔

ڈاکٹر قادری فرماتے ہیں

" میرامن کی زبان میں کہیں کہیں قدامت کی جھلک (جو) نظر آجاتی ہے۔ اس سے قطع نظر" ان کی اور مولوی نذیر احمد کی زبان میں ! محاسن کا جہاں تک تعلق ہے کوئی فرق نہیں " بلکہ " میرامن کی زبان عربی فارسی کے موٹے موٹے الفاظ اور ترکیبوں سے پاک ہے جس نے زمانہ "میرامن" کے ایک صدی کے بعد مولانا نذیر احمد کے اسلوب میں داخل ہوکر ان کی تحریر میں، مولویت پیدا کردی تھی"! وہ (غالب) خطوط میں نہایت سادہ اور دلی کی روزمرہ کی زبان استعمال کرتے ہیں۔ یہاں روزمرہ سے مراد وہ زبان نہیں جو عام طور پر بازاری محاورات اور عورتوں کے الفاظ پر مشتمل ہے۔ بلکہ وہ زبان جس سے دلی کے شریف مہذب اور تعلیم یافتہ طبع " آشنا تھے" یہ عورتوں کے الفاظ کیا مطلب ہے؟ کیا زمانۂ غالب میں عورتوں کا شمار شریف، مہذب اور تعلیم یافتہ طبقہ میں نہ ہوتا تھا۔ یا اس وقت دلی میں عورتوں کا وجود ہی نہ ملتا؟ یا یہ کہ غالب کی زبان صرف مردوں تک محدود تھی۔ اور اس وقت عورتوں کی زبان اور ان کا روزمرہ مردوں سے مختلف تھا۔ ڈاکٹر قادری کا ان الفاظ سے کیا مطلب ہے؟

"نذیر احمد اور آزاد کی طرح حالی کی عبارتیں نامانوس اور بھونڈے الفاظ سے مملو نہیں ہیں" ——— "شبلی کی زبان زبان حالی یا ذکاءاللہ کی طرح گراں نہیں ہے" ——— "نذیر احمد کی زبان افسانوں کے سوا کسی اور جگہ انہیں کام نہ دے سکی" ——— "یہ صحیح ہے کہ مولوی نذیر احمد مرحوم نے بلا امتیاز ہر جگہ حتیٰ کہ امہات الامہ میں بھی اپنی مخصوص مصنوعی زبان استعمال کی ہے۔ اور ظاہر ہے کہ جب ناولوں میں ان کی بے موقع صنعت گری گراں گزرتی تھی تو دوسرے سنجیدہ لٹریچر اور خصوصاً امہات الامہ میں تو اس کا استعمال بالکل بے جا تھا۔ مگر ڈاکٹر محی الدین قادری اوپر کے سطور میں ان کی زبان کو مولویانہ اور میرامن سے زیادہ ثقیل، بھدی اور بھونڈی کہتے ہیں۔ جس میں موٹے موٹے الفاظ ہوں، پھر یہ افسانوں کیسے کام دے سکی)" "نذیر احمد کے اسلوب بیان میں کوئی گہرائی نہیں ہے" (کیا معنی ؟ ——— اسلوب میں گہرائی سے ڈاکٹر قادری کا کیا مفہوم ہے ؟ خیالات میں گہرائی ہوتی ہے۔ طرز بیان میں نہیں)" "آزاد کی شخصیت کارلائل کی طرح اسلوب بیان میں اپنی جھلکیاں دکھائی دیتی ہیں ؟ (میں نہیں سمجھ سکا کہ اس کا مطلب کیا ہے ؟) ——— خواجہ حسن نظامی اردو کے اڈیسن نہیں والٹر بیٹر ہاں شبلی نعمانی اردو کے سوئفٹ ہیں اور اپنی مولویت اور تقدس

کے باوجود کہیں کہیں ایسی شوخی کر جایا کرتے ہیں کہ پڑھنے والا گھنٹوں مزے لیا کرے"۔ شاید قادری صاحب نے سوئفٹ کو پڑھا مگر اسے سمجھتے نہیں ہیں، شبلی میں شوخی پائی جاتی ہے۔ مگر سوئفٹ کا صوفیانہ پن نہیں ہے ـــــ مہدی افادی انگریزی کے لارڈ میکالے یا اردو کے علامہ شبلی کی طرح اپنے الفاظ سے خوش ذائقہ اور رسیلے میوے نہیں بناتے"۔

"عبدالحق اور سلیم کا اسلوب بیان فی الجملہ حالی کی طرز انشاء پردازی سے ملتا جلتا ہے"۔

قادری صاحب اردو انشاء کے بھی لکھنوی اور دہلوی، دو اسکولوں کا ذکر کرتے ہوئے فرماتے ہیں۔

"رشید احمد صدیقی اور عظمت اللہ دونوں کے اسلوب میں ایک کیفیت پائی جاتی ہے"۔ رشید احمد صدیقی کی تحریروں میں عربی اور فارسی کا اثر زیادہ پایا جاتا ہے۔ اور عظمت اللہ خاں کی اکثر عبارتیں ہندی بھاشا کے مشتقات سے بھرپور ہیں۔ اول الذکر (رشید احمد) شبلی کے دبستان کے پیرو نظر آتے ہیں۔ اور موخر الذکر حالی کے تبع (جیسے حالی کی تحریر میں عربی، فارسی کے الفاظ کم ہوتے تھے اور عظمت اللہ کی طرح وہ بھی ہندی الفاظ کا پرچار کرتے رہے۔

پروفیسر قادری اکثر باتوں کو بار بار دہرایا کرتے ہیں مثلاً

GEORGE LUIS BUFFON ۱ـ

غالب کے متعلق تین مقام پر اس رائے کا اظہار کیا ہے کہ "ان کے مکاتیب
کی زبان سہل و سادہ ہے اور تقریظوں کی زبان مشکل"۔ اسی طرح
خواجہ حسن نظامی کے بارے میں تین جگہ اس قبیل کے الفاظ استعمال کئے
ہیں۔ کہ خواجہ صاحب نے پہلے آزاد کی پیروی کی پھر ایک نئی راہ نکالی
جو اس سے بہتر تھی" کبھی کبھی دوسری زبان کے مصنفین کے مشہور
ضرب المثل جملے بھی بغیر حوالے کے اس طرح استعمال کرتے ہیں۔ گویا
یہ انہیں کے الفاظ ہیں۔ مثلاً جارج لوئی بفان کے فقرہ
(DESTYLE EST HOM MEMEME) یعنی (STYLE
IS THE MAN HIMSELF) کو بالکل اپناتے ہوئے
ایک مقام پر تحریر فرماتے ہیں۔

اسلوب بیان خود انسان کی ذات ہوتی ہے۔ مہدی حسن کی خانگی
زندگی ان کی تحریروں میں اپنی جھلک دکھاتی ہے۔

عبدالقادر سروری!

دنیائے افسانہ، کردار اور افسانہ، ارباب نثر اردو، مثنوی
کا ارتقاء اور جدید اردو شاعری کے مصنف ہیں۔ ان کی دنیائے
افسانہ میں نے اس وقت دیکھی تھی۔ جب فنی نقطۂ نگاہ سے افسانے
کے حسن و قبح کے سمجھنے کی مجھ میں صلاحیت نہ تھی۔ اور نہ بیسویں صدی
عیسوی میں افسانے نے فنی حیثیت سے جو ترقی کی ہے۔ اس سے میں

واقف تھا۔ اس لئے اس کے متعلق میں اپنی کوئی رائے نہیں ظاہر کر سکتا
اس کے علاوہ اتنے دنوں کے اندر اردو کی دنیائے معلومات اتنی
کچھ ترقی کر گئی ہے۔ کہ اس کتاب کو آج کل کے معیار پر پرکھا نہیں
جاسکتا۔ مگر جس محنت و سلیقے سے پروفیسر سروری نے جدید اردو
شاعری مرتب کی ہے۔ اسے دیکھ کر ہم پروفیسر کلیم کے اس خیال سے
اتفاق نہیں کر سکتے۔ کہ علی اکبر محی الدین قادری کی طرح" پروفیسر
سروری کو بھی مصنف بننے کی جلدی تھی"۔ جدید اردو شاعری کوئی
تنقیدی مطالعہ نہیں۔ بلکہ اردو شاعری ایک تاریخی ریویو ہے کتاب
کے حسن ترتیب اور لوگوں کے متعلق مؤلف کی رائے دیکھنے سے اس
بات کا ثبوت ملتا ہے۔ کہ پروفیسر سروری، سنجیدہ مذاق، متوازن دماغ
حساس دل اور تحقیق کی اچھی صلاحیت رکھتے ہیں اور کم از کم اب
"وہ اگلے لوگوں کو بر سر اقتدار نہیں سمجھتے ہیں۔ اور نہ ان میں اپنی
تعریف و تعلی کی جھلک نظر آتی ہے۔ کہ مولوی عبدالحق کو ان سے
دوبارہ اس شکایت کا موقع ملے۔ کہ پروفیسر سروری اپنی تحقیق کو
خطا اور غلطی سے پاک سمجھتے ہیں۔ ان کی تنقیدی رائے بھی موثر ہوتی
ہے۔ جس سے ان کی صلاحیت نقد کا پتہ چلتا ہے۔ اگرچہ بعض شعرا
کے متعلق حسن ظن سے بھی کام لیا ہے مگر ظاہر ہے کہ معاصرین کے
متعلق صحیح رائے قائم کرنا بڑا مشکل کام ہے۔ کتاب کے حصہ اول
میں پروفیسر سروری نے شعر کی ماہیت کے ساتھ شعر کا مخصوص میدان

عمل، اس کے مقررہ اصول اس کی معین سرحدوں کی وضاحت اور شاعر و واعظ کے فرق کو بڑی خوبی سے سمجھایا اور شعر کی تعریف کے بعد شاعری کے بنیادی مسائل پر سیر حاصل بحث کی ہے۔

حامد اللہ افسر میرٹھی!

جدید تالیف میں ان کے نقد الادب، ڈاکٹر محی الدین قادری کی روح تنقید کے بعد اپنے نوع کی دوسری کتاب ہے۔ جس میں مغربی ائمہ کے تحت تنقید کے بنیادی مسائل کے ساتھ قدیم یونانی و سنسکرت اصول نقد اور مابعد کے یورپ میں نئے نظریات پر اردو اصناف سخن پر ایک ساتھ نظر ڈالی گئی ہے۔

پروفیسر افسر میرٹھی نے مختلف کتب کے مسلسل ابواب لفظی ترجمہ اپنی تالیف میں اکٹھا کر دیا ہے۔ اور اس کا کہیں اعتراف نہیں کیا ہے۔ البتہ بعض مقامات پر کچھ جملے حذف کر کے اس طرح مختصر کر دیا گیا ہے کہ مضمون خبط تو نہیں ہوتا ہے اور نہ اس سے بے ربطی ہی آتی ہے۔ مگر بعض مقامات پر مفہوم میں فرق ضرور پیدا ہو گیا ہے۔ اکثر درمیان اور کہیں آخر سے جملے خارج کر دیئے گئے ہیں۔ اس سے بہتر ہوتا کہ اقتباسات کا ملخص پیش کر دیتے۔ جس کے اکثر مصنفین اردو کے عادی ہو گئے ہیں۔ مثلاً ملاحظہ ہو۔

تمہید کے ابتدائی بیس صفحات میں اول و آخر کے دو ایک

ھے کے علاوہ پورا ایڈیشن کی ہسٹری آف لٹریچر سے ماخوذ
ہے۔ باب اوّل (صفحہ ۲۱ - ۲۲) پورا ادر سفولڈ کا لفظی ترجمہ ہے
رف آخری ٹکڑا جو سات سطروں پر مشتمل ہے۔ مؤلف کا اپنا
ہے ــــ درمیان میں نذیر احمد کے ظاہر دار بیگ کی مثال
بھی البتہ ان کی اپنی ہے مکمل باب دوم (صفحہ ۲۹ - ۴۴) ترجمہ
از درسفولڈ۔

باب سوم (صفحہ ۴۶ - ۵۷) ڈاکٹر ایس۔ کے۔ ڈے
(S.K.DE) سے کہیں ترجمہ اور بعض مقام پر ماخوذ ہے۔
باب چہارم۔ بیکن اور شاعری کی توضیح (نقد الادب
صفحہ ۶۳ - ۶۶، ترجمہ از درسفولڈ صفحہ ۳۰ - ۴۵)
باب پنجم۔ لاد کون کا مجسمہ اور لیسنگ، ورجل وغیرہ
(نقد الادب صفحہ ۷۰، ترجمہ از درسفولڈ، ــــــ
صفحہ ۳۷ - ۳۹،

باب نہم۔ جس میں جارج بفاں، پوپ اور کارلایل
کر ہے۔ (نقد الادب ۶۶ - ۷۲، ترجمہ از ہڈسن
ٹایل (۳۳ - ۳۸ - نیز ۱۲۷)

پروفیسر ہمدکٹی نہ صرف کہنہ مشق لکھنے والے بلکہ مشتاق
ور اچھے سخن سنج بھی ہیں۔ چنانچہ اردو کے مختلف اصناف

سخن پر انھوں نے کتاب کے آخری صفحات میں جو رائیں دی ہیں وہ کافی وقعت رکھتی ہیں۔ خصوصاً ان کا انداز بیان بڑا اچھا ہوا اور مؤثر ہوتا ہے۔ زبان پر قدرت اور اس میں بڑی روانی پائی جاتی ہے۔ اس کے علاوہ اپنے اور دوسروں کے خیالات بھی اس خوبی سے پیش کرنے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔ کہ گویا وہ بھی ان کے اپنے ہی ہیں۔

پروفیسر آل احمد سرور

تبصرہ و تنقید کی اچھی اہلیت رکھتے ہیں۔ آدمی تیز ہیں مگر محنتی نہیں معلوم ہوتے ہیں۔ ان کی ریڈیائی تقریروں کا مجموعہ جسے وقتاً فوقتاً وہ نشر کرتے رہتے ہیں۔ چند سال ہوئے۔ "تنقیدی اشارے" کے نام سے شائع ہوا تھا۔ اس کتاب کو نہ تنقید کے اصول و معیار سے کوئی بحث ہے۔ اور شاید کبھی تنقید کے بنیادی مسائل کے متعلق انھوں نے اپنے خیال کا اظہار بھی نہیں فرمایا ہے اور نہ مجموعے کے مقالات ہی تنقیدی ہیں۔ بلکہ جیسا کہ خود کتاب کے نام سے ظاہر ہوتا ہے۔ ان مقالات میں جا بجا کہیں کہیں اس قسم کے اشارے پائے جاتے ہیں۔ جیسا کہ خود پروفیسر سرور اپنے تعارفی مضمون اس امر کا اعتراف کرتے ہیں۔ اس کتاب میں اکثر انگریزی ادیبوں کے مقولے

اشارے اور ان سے اردو کے ادیبوں کے موازنے ملتے ہیں۔ اور اسے وہ برا نہیں سمجھتے اور ان کا یہ خیال کہ "انگریزی جیسی زندہ، شاندار اور عالم گیر تاریخی میراث و روایات کی مالک زبان سے جس سے ہم بہت کچھ سیکھ سکتے ہیں۔ بے نیاز رہنا اچھا نہیں۔ لیکن اس کے ساتھ ساتھ اس کے اصولوں کو بھی اٹل سمجھنا یا صرف اسی کے معیار سے اپنی ہر چیز کو پسند کرنا یا ناپسند کرنا صحیح نہیں، واقعی قابل تحسین اور مستحق ستائش ہے۔ مگر ان کے مجموعے کے اندر اس قسم کے موازنے کہ "غالب اردو کے ایڈیسن ہیں" سجاد حسین کا ناول حاجی بغلول یا احمق الذی پڑھئے تو آپ کو PICKWICK PAPER کا لطف آئے گا" سوئفٹ کی طرح اکبر اور رشید احمد صدیقی کے یہاں طنزیاتی روح سب سے زیادہ نمایاں ہے"، رشید احمد صدیقی پطرس اور فرحت اللہ بیگ جدید و قدیم دونوں رنگ کے سبب برنارڈ شا اور چسٹرٹن دونوں ہی ہیں" چغتائی کے افسانے پڑھ کر (P. G. WOODHOSE) کی یاد آتی ہے "، تاج کا ہیرو (JEROMETGEROME) کے کردار کا عکس ہے" جس طرح سوئفٹ انسانیت کے زخموں کو کرید کر مزے لیتا ہے۔ اسی طرح افسر جنسی اور اخلاقی پستی میں پہنچنے اڑاتے ہیں" سرشار کے افسانے کورلی میری سے ملتے ہیں، یا

"ٹالسٹائی کی (ANNA KARANINNA) میں جو سیرت کی بلندی ارادہ کی پختگی اور وطن کی حرارت ہے۔ وہی (شرر) کی موہنا میں بھی ہے" وغیرہ۔

ان مغربی مصنفین اور تصانیف سے اچھی طرح واقفیت کے بغیر جن سے ہمارے مصنفین و تصانیف کا موازنہ کیا گیا ہے۔ اپنے ادیبوں اور ان کی تالیفات کی خصوصیات سمجھنے میں ہرگز کامیاب نہیں ہو سکیں گے۔ اور ظاہر ہے کہ ہمارے اردو داں طبقے میں ایسے لوگوں کی تعداد بہت محدود و مختصر ہے۔ جو انگریزی ادب سے واقف ہیں۔ اور اس سے دلچسپی لیتے ہیں۔ البتہ اگر یہ مجموعہ انگلستان کے طلباء کے لئے اور انگریزی زبان میں شائع ہوتا تو شاید ڈاکٹر سید عبداللطیف صاحب کی کتاب سے زیادہ مفید ثابت ہوتا۔ اس مجموعے میں جدید انگریزی شاعر سے متعلق اچھے مضامین ہیں۔

مگر کسی قدر مفصل بحث چاہتے ہیں۔ ان کے علاوہ بعض مقامات پر بہت سے جملے مبہم بھی ہیں۔ لیکن اس بات کے پیش نظر کہ یہ ریڈیائی تقریروں کا مجموعہ ہے جو محدود وقت کے اندر نشر کی گئی ہیں۔ ان میں اس سے زیادہ تفصیل کی امید نہیں کی جا سکتی اور یہی سبب ہے کہ ہم ان تقریروں کو تنقیدی مقامات کی حیثیت نہیں دے سکتے۔

پروفیسر سرور اس مجموعے میں حالی کے متعلق تحریر فرماتے ہیں کہ

"ہماری تنقید کے جو سانچے ہیں وہ حالی کے بنائے ہوئے ہیں، ہم جن چیزوں پہ آج زور دیتے ہیں۔ ان کی طرف سب سے پہلے حالی نے اپنے مقدمے میں توجہ دلائی۔ اسلوب کی دنیا میں انقلاب برپا کردیا ان کے رفیق و ہم عصر سب صاحب طرز تھے۔ لیکن زندگی صرف حالی کے طرز کو نصیب ہوئی باقی یا تو ختم ہوگئے یا ان کی کارفرمائی محدود ہو گئی آزاد کی صناعی، نذیر احمد کا زور بیان، سرسید کی سادگی، شبلی کی رنگینی سب اپنی جگہ درست ہے۔ لیکن آج نثر کا رجحان ہے یہ بتانے کی ضرورت ہے؟ حالی کے متعلق سرور صاحب یہ بھی فرماتے ہیں۔ کہ حالی، غالب کی شاعری سے متاثر نہ ہوئے، ان کی نثر سے متاثر ہوئے۔

لیکن میری سمجھ میں نہیں آتا کہ حالی کو غالب سے کیا واسطہ؟

چنانچہ مرزا غالب کے متعلق خود حالی فرماتے ہیں۔

"وہ معمولی بات تمثیل اور استعاروں کے لباس میں بیان کرتے ہیں۔ فقروں اور ان کے اجزا میں ایک خاص قسم کا وزن اور تول اور اکثر سجع کی رعایت ملحوظ رکھتے ہیں۔ اکثر جگہ صفات متوالیہ و متتابعہ ایراد کرتے ہیں۔ صفات مرکب جو نظم کے ساتھ خصوصیت رکھتی ہیں۔ اکثر استعمال کرتے ہیں۔ بجز اس کے کہ اوزان سے یہ نثر میں معرا ہیں ان پہ پوری پوری شعر کی تعریف صادق آتی ہے۔

حالی کے یہ الفاظ اگرچہ غالب کی فارسی تقریظوں کے متعلق ہیں مگر لطائف غیبی، طبع تیز اور نامہ غالب ان تین کتابوں کی اردو تقریظوں کی زبان کا بھی وہی رنگ ہے جو فارسی کا ہے۔ اور یہی انداز ان کے ابتدائی اردو خطوط میں بھی پایا جاتا ہے۔

حالی کی نثر جہاں تک تعلق رکھتی ہے اس میں نہ تو غالب کی تقریظوں کی صنعت گری و عبارت آرائی پائی جاتی ہے اور نہ ان کے مکاتیب کی سادگی و سہولت پھر نہ معلوم پروفیسر سرور کے یہ کہنے کا کیا مطلب ہے کہ حالی اور غالب کی "نظم سے نہیں نثر سے متاثر ہیں"! اسی طرح سرور صاحب کے اس جملے کا مفہوم بھی واضح نہیں ہے۔ کہ حالی کے رفقاء و ہمعصر سب صاحب طرز تھے۔ لیکن زندگی صرف حالی کے طرز کو نصیب ہوئی۔ یہ واقعہ ہے کہ مولوی نذیر احمد کا رنگ تصنع جس کی تقلید راشد الخیری نے کی تھی، زندہ رہنے والا نہ تھا اور نامقبول ہو گیا۔ آزاد کے طرز کو ابتدا میں بے حد پسند کیا گیا اور کافی لوگوں نے اس رنگ میں لکھنے کی کوشش کی مگر ان کی تقلید میں ناکام رہے۔ البتہ سرسید کی سادگی اور شبلی کی لطافت (رنگینی نہیں) ہمیشہ زندہ اور مقبول رہے گی۔

حالی کا تو کوئی قابل تقلید طرز نثر نگاری تھا ہی نہیں۔ باستثنائے چند مضامین کے جو مقالات حالی (دو جلد مطبوعہ حیدر آباد) میں شامل ہیں مجموعی حیثیت سے حالی کے مضامین و مقالات کو ہم معیاری نثر کے

نمونے کے طور پر پیش ہی نہیں کر سکتے ۔

اس بات سے ہم انکار نہیں کر سکتے کہ اردو کے محسنوں میں حالی کی پوزیشن بہت بلند ہے۔ انھوں نے سب سے پہلے شعر کا معیار پیش کیا۔ قدیم طرز سخن سے انحراف کر کے اردو شاعری میں نیا اصلاحی رنگ پیدا کیا۔ اپنی سمجھ اور وقتی مصلحت کے مطابق تنقید و تبصرے کے اصول بنائے خواہ وہ کتنے ہی قابل اعتراض کیوں نہ ہوں مگر جوش عقیدت میں پروفیسر آل احمد سرور اور دوسرے نقاد جس طرح اظہار غلو کرتے ہیں وہ عوام کے لئے گمراہ کن ثابت ہوگا۔ ایک نقاد کا فرض ہے کہ ہر ادیب کو اس کے اصلی رنگ میں پیش کرے تاکہ اس کے صحیح خد و خال نمایاں ہو جائیں۔ چنانچہ اس ضمن میں حالی کی بعض صوری و معنوی خصوصیات نثر کا ذکر ضروری ہو گیا ہے۔

حالی کی نثر کی خصوصیات

حالی کی زبان بالعموم آسان اور عام فہم نہیں ہوتی ہے۔ کثرت سے عربی فارسی کے ثقیل اور نامانوس الفاظ کے علاوہ جس کے سبب اوسط صلاحیت کے لوگوں کے لئے مضامین حالی کی نثر کی عبارت مشکل ثابت ہوتی ہے وہ اپنا کوئی جملہ انگریزی الفاظ لائے بغیر پورا کرنا نہیں چاہتے اکثر ایک جملہ میں کئی کئی ایسے انگریزی الفاظ لے آتے ہیں۔ اور ظاہر ہے کہ پرانے اور زبان پر رچے ہوئے الفاظ کو خارج فرہنگ کر کے

انگریزی الفاظ کا ان کی جگہ پر استعمال کرنا مناسب نہ تھا اس لئے یہ نئے الفاظ اردو لٹریچر میں مقبول نہ ہو سکے۔

چنانچہ جو لوگ انگریزی زبان سے ناواقف ہیں وہ بھی حالی کی ہر نثر کو آسانی سے نہیں سمجھ سکتے، مثال کے طور پر چند ایسے الفاظ پیش کئے جاتے ہیں بابوگرافی، کرٹیکس، ادورٹمنلسٹ، پبلک اسپیکنگ ریڈر رائٹر، اینی ورسری، جام صحت پر دیوز کرنا، اسٹائل، پیریچنگ آرکیولاجی ٹائم سرور، ریڈنگ آرٹکل سوسائیلیز یشن وغیرہ وغیرہ،

ان کی نثر میں اکثر خطابت کا رنگ نمایاں ہوتا ہے اور جس طرح ایک لکچرار اپنی تقریر کو اس غرض سے بار بار دہراتا ہے کہ اس کی باتیں اچھی طرح سامعین کے ذہن نشین ہو جائیں اور اگر کچھ لوگ دیر سے جلسے میں پہنچنے کے سبب تقریر کا کچھ حصہ نہ سن سکے ہوں تو وہ پھر سے سن کر سمجھ لیں۔ حالی کی نثر میں بھی یہ عیب پایا جاتا ہے کہ وہ اپنی جن تحریروں میں بہت سی باتیں مکرر سہ کرر لکھ جاتے ہیں۔ جس سے پڑھنے والے کی طبیعت اکتا جاتی ہے۔ مثال کے طور پر ملاحظہ ہوں "مزاج" "ہمدردی" اور دنیا کی ضرورت وغیرہ"

دوسرا نقص ان کی تحریر میں یہ نمایاں ہے کہ کوئی مضمون شروع کرتے ہیں تو بات سے بات نکلتی اور اس طرح پھیلتی جاتی ہے کہ وہ اکثر اپنے موضوع سے الگ ہو جاتے ہیں اور ان کے ساتھ قارئین بھی اس طرح بھٹک جاتے ہیں کہ اصل موضوع ان کے ذہن سے نکل جاتا ہے

مثلاً "انبیا کی ضرورت" کو دیکھ لیجئے دس صفحات کا مضمون ہے مگر نو صفحوں میں انبیا کا کوئی ذکر نہیں ہے۔ دسویں صفحے کے آخری پانچ چھ سطروں میں اس موضوع کے متعلق کچھ لکھ کر ختم کر دیا گیا۔

چوتھا نقص جو اسی عیب یعنی اپنے موضوع سے الگ ہو جانے کی عادت سے پیدا ہو گیا ہے وہ یہ ہے کہ ان کے مضمون کی سرخی ہمیشہ گمراہ کن ثابت ہوتی ہے ہم اس سے اصل مضمون کا صحیح اندازہ نہیں لگا سکتے کہ اس کے تحت دراصل کن کن امور کے متعلق وہ کیا کیا لکھ گئے ہیں بالعموم ہر مضمون میں گھوم پھر کر کسی نہ کسی عنوان سے مسلمانوں کی معاشرتی خامیوں اور ان کی بعض دوسری کمزوریوں کا ذکر ضرور آتا ہے، مثلاً ہمدردی زمانہ جب بدلے تو تم بھی بدل جاؤ" اور مزاح شروع سے آخر تک مسلمانوں کی مذمت اور ان کی برائیوں کے بیان سے بھرا ہوا ہے اور جہاں دیکھئے ان کی پست حالی کا مرثیہ اور انہیں کا رونا ہے۔ جس میں ایک تو بار بار ایک ہی قسم کا خشک واعظانہ پند اور مذمت کا انداز نمایاں ہے۔ دوسرے ہر جگہ تحقیر اور طنز مضمون میں اس قدر تلخی پیدا کر دیتا ہے کہ طلبا مسلم ہوں یا غیر مسلم اپنے نصاب میں حالی کا منتخبات بالعموم پسند کرتے۔ مگر مولانا حالی کو اپنے مشن کی ایسی دھن تھی کہ انہیں اپنی اس خامی کے احساس کی فرصت نہ ملی، اس کے علاوہ اس عہد پر آشوب میں ایک ایسی فضا پیدا ہو گئی کہ مصلحین قوم کی سخت دست باتیں بھی لوگوں کو بری نہ معلوم ہوتی تھیں، وہ تو ان کے لئے " مردے

از غیب" کی حیثیت رکھتے تھے ۔ چنانچہ ان کے کڑوے گھونٹ بھی میٹھے معلوم ہوتے تھے ۔ حالی کے ایک اسٹائل کی ایک اور خرابی یہ ہے کہ وہ حروف ربط استدراک و استثنا وغیرہ کی بڑی تکرار کرتے ہیں ۔ یادگار غالب کے ابتدائی دس صفحات کو دیکھ کر جائیے ہر جملے کے "بعد اور" اور کی تکرار جو شروع کی ہے تو دس جملوں میں نو مرتبہ اور مستعمل ہوا ہے ۔

مخزن میں حیات جاوید پر تنقید کرتے ہوئے اسی قسم کے چند اعتراضات سر عبدالقادر نے بھی حالی کی زبان پر کئے تھے چنانچہ وہ فرماتے ہیں ۔

ایک ہی لفظ یا فقرے کا اعادہ فصاحت کے خلاف ہے اگر ایک ہی قسم کے الفاظ یا فقرات کا متواتر استعمال ناگزیر بھی ہو تو اکثر استادان فن مترادف یا قریب قریب ہم معنی الفاظ سے کام لیتے ہیں اور تکرار سے حتی الوسع گریز کرتے ہیں مگر حیات جاوید میں بعض عبارتیں ایک ہی کتاب یا ایک ہی کتاب سے نقل کرتے ہوئے " اس کے بعد" اور "پھر" کا وہ تار بندھا ہے کہ پڑھنے والا حیران رہ جاتا ہے اور کہتا ہے کہ یا الٰہی کہیں " اس کے بعد" کا بھی خاتمہ ہو گا ۔ اس کے علاوہ انھوں نے بعض ایسی لغزشیں بھی بتائی ہیں جہاں مولانا حالی ناواقفیت کے سبب انگریزی کا لفظ غلط معنوں میں استعمال کر گئے ہیں ۔ مثلاً وہ سانٹ کے معنی مرثیہ کے سمجھتے ہیں ۔ چنانچہ سر عبدالقادر بہت درست فرماتے ہیں ۔ اگر حالی میں اپنی زبان کے روزمرہ کو چھوڑ کر انگریزی الفاظ استعمال کرنے کا مقلدانہ جذبہ نہ ہوتا اور اپنی زبان کا لفظ مرثیہ استعمال کرتے تو ایسی لغزش نہ ہوتی ۔

حالی کی خصوصیات نثر کی اس تفصیل کے بعد کوئی اس ذمہ دارانہ طریقے کی باتیں کہنے کی شاید جرأت نہیں کر سکتے کہ حالی کے رفقاء اور خصوصاً سر سید و شبلی کا طرز ختم ہو گیا ان کی کارفرمائی محدود ہو کر رہ گئی اور زندگی صرف حالی ہی کے طرز کو نصیب ہوئی اور حالی نثر میں غالب سے متاثر ہیں۔ بلاشبہ حالی نے قدیم طرز مسجع و مقفیٰ اور طرز انشائے ابوالفضل وغیرہ سے اپنی زبان کو پاک رکھا اور اس لحاظ سے فورٹ ولیم کالج کے دور کے مصنفین کے مقابلے میں ان کی زبان زیادہ نیچرل ہے۔ مگر اس لحاظ سے ان کی پیشرو سر سید ہیں اور حالی بہ نسبت غالب کے سر سید سے زیادہ متاثر ہوئے ہیں۔

رشید احمد صدیقی

طنز و مزاح میں ان کا ایک خاص رنگ ہے۔ چنانچہ وہ عوام میں ظرافت نگاری کی حیثیت سے زیادہ شہرت رکھتے ہیں مگر ان کے تنقیدی مضامین میں بڑی سنجیدگی پائی جاتی ہے۔ ڈاکٹر بجنوری کے چند مختصر مضامین و واقعات کے ایک مختصر مجموعے کا مقدمہ جو انھوں نے لکھا ہے اس کے دیکھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ رشید صاحب غور و فکر سے سوچ سمجھ کر تنقید کرنا جانتے ہیں۔ چنانچہ جہاں انھوں نے مرحوم بجنوری کی خصوصیات پر نظر ڈالی ہے وہاں ان کے محاسن کے ذکر کے ساتھ ان کی خامیوں کو نظر انداز نہیں کیا ہے مگر کبھی کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ انسان

کسی خاص لگاؤ کے سبب جذبات کی رو میں بہہ جاتا ہے تو صحیح محاکمہ نہیں کر سکتا اور اس کی رائے میں بے لوثی باقی نہیں رہتی ہے۔ چنانچہ صدیقی صاحب باقیات فانی میں اپنے جوش عقیدت پر قابو نہیں پا سکے اور انھوں نے تحسین فانی میں غیر معمولی غلو سے اپنے اثرات کا اظہار کیا ہے۔ رشید احمد بڑے بامروت آدمی معلوم ہوتے ہیں۔ اور ایک بامروت انسان ہی کتابوں کی تقاریظ و مقدمات لکھنے کے لئے موزوں سمجھا جاتا ہے۔ مگر اس قسم کی مروت سے ایک نقاد کی وقعت وقتی طور پر کم ہو جاتی ہے تاہم اس صفت کا ہونا بھی ضروری ہے کیونکہ اگر ادیبوں میں مروت باقی نہ رہے تو آئندہ کتابیں بغیر تقریظ و تعارف کے شائع ہونے لگیں گی اور بہت سے مبتدی و ناتجربے کار مصنفین کی حوصلہ افزائی کی صورت میں باقی نہیں رہے گی۔

شعر و شاعری کی تعریفیں ہزاروں آدمیوں نے اب تک کی ہیں اور خصوصاً شبلی نے بڑے حسین الفاظ اور لطیف انداز میں شعر کا تعارف کرانے کی کوشش کی ہے مگر اکثر و بیشتر جمالیاتی اظہار تاثرات یا شاعرانہ قسم کی تعریفیں ہیں۔ جامع و مکمل تعریف کسی سے نہ ہو سکی آرنلڈ نے بھی جو کچھ لکھا ہے وہ مکمل ہو تو ہو مگر واضح نہیں مبہم ہے چنانچہ ہم والٹر پیٹر اور دوسرے تاثراتیوں سے اتفاق کرتے ہیں کہ حقیقت حسن آرٹ اور شعر وغیرہ تجریدیت کے سبب ان کی

مادی تعریف ممکن نہیں۔ رشید صاحب نے بھی اسی طرح شعر کے متعلق اپنے محسوسات سے آشنا کرنے کی کوشش کی ہے۔ یعنی مخصوص و مختلف لمحات میں جس طرح وہ شعر سے متاثر ہوئے ہیں انھوں نے اپنے گوناگوں تاثرات کو خیالات کی لڑی میں پرو کر پیش کر دیا ہے اور زیادہ سے زیادہ ہم یہی کر سکتے ہیں۔ مگر پروفیسر کلیم الدین صاحب اور پروفیسر رشید احمد صدیقی کی اس رومانی تعریف سے اس لئے اتفاق نہیں کرتے ہیں کہ وہ تعریف پروفیسر کلیم کے معیار احساس پر پوری نہیں اترتی ہے۔ لیکن وہ یہ نہیں سمجھتے کہ ہر شخص کے احساسات بھی طبیعت ماحول، موسم اور عمر کے تابع ہونے کی وجہ سے ایک دوسرے سے مختلف ہوتے ہیں۔

ڈاکٹر عندلیب شادانی

کی تنقید میں لوگ کہتے ہیں کہ تخریبی ہوتی ہیں۔ مگر ان کے بعض ادبی مقالات جو میری نظر سے گزرے ہیں ان سے ڈاکٹر شادانی کی اچھی صلاحیت تحقیق کا پتہ چلتا ہے۔ البتہ کبھی کبھی وہ ایسی باتوں کی تحقیق کے سلسلے میں اپنی استعداد کو اس طرح صرف کرتے ہیں کہ اس کی کوئی ادبی افادیت نہیں رہ جاتی۔ ایک زمانے میں غزل گو شعرا پر ان کے مزاحیہ تبصرے اردو رسائل میں شائع ہوتے رہے ہیں۔ جو ان کی خوش طبعی اور بذلہ سنجی پر دلالت کرتے [illegible] یوں تو

ہر جدت نئی لذت کی حامل ہوتی ہے۔ مگر پروفیسر شادانی نے تجزیہ اشعار کا ایک نیا پہلو نکالا تھا۔ اور ان کی جدت میں ایک خاص لطف پایا جاتا ہے۔ لیکن ظاہر ہے۔ ذہن و دماغ پر زیادہ بار پڑنے کے باعث کچھ دنوں کے بعد ان کے انداز طنز میں ثقل پیدا ہو گیا۔ اور وہی چیز جو شروع میں تفریح و تفنن طبع کا باعث ہوتی تھی۔ آخر میں جب زیادہ سنجیدگی سے پیش کی جانے لگی تو لوگوں کو گراں گزرنے لگی۔ خصوصاً اصغر و حسرت موہانی وغیرہ کے متعلق ڈاکٹر صاحب کی خوش فہمیاں ان کے عقیدت مندوں کو ناگوار معلوم ہوئیں اور شاید خود ڈاکٹر عندلیب کو بھی اس بات کا احساس ہو گیا کہ ہر شے کا اعتدال اچھا ہوتا ہے۔ یک سُرا پن اور انتہا پسندی مزا کرکرا کر دیتی ہے۔ یہی سبب ہے کہ اب وہ اس رنگ میں مضامین نہیں لکھتے ہیں۔ اس کے علاوہ اس میں شعر کے لئے کوئی تعمیری عنصر بھی نہیں پایا جاتا تھا۔ کیونکہ ڈاکٹر صاحب نے کبھی کوئی معیار شعر نہیں پیش کیا۔ مگر وہ بڑے تیز ذہن اور بہت اچھے شاعر و سخن سنج ہیں — وہ جدت پسند بھی ہیں۔ مگر خدا کا شکر ہے کہ مغرب پرست نہیں ہیں۔

پروفیسر رگھوپتی سہائے فراق

اُردو زبان و ادب کے علاوہ شعرائے جدید کی صف اولین میں

جگہ رکھتے ہیں اور چونکہ انگریزی ادب کے پروفیسر ہیں۔ اس لئے قیاس
چاہتا ہے۔ کہ انگریزی ادب و زبان اور مغربی ادب کے طریقے نقد
اور اس کی تاریخ سے بھی ضرور واقف ہوں گے۔ مگر عجیب بات ہے
کہ وہ خود اپنی زبان و ادب کی تاریخ سے کلیتاً ناآشنا معلوم ہوتے
ہیں اردو سے متعلق ان کے بعض مقالات پہلے بھی میری نظر سے گزرے
تھے۔ مگر ابھی چند ماہ ہوئے کسی رسالہ میں ان کا ایک مضمون[1] دیکھ
کر مجھے بے حد مایوسی ہوئی۔ حیرت کی بات ہے کہ جناب فراق نہ
صرف فن تحقیق سے بالکل ناآشنا ہیں۔ بلکہ ملک کے ادبی، لسانی
اور سیاسی تاریخ و جغرافیہ سے بھی قطعی ناواقف ہیں۔ انھوں نے
بہت مسلمہ نظریات کے خلاف نئی اور اٹکل پچو باتیں لکھی ہیں۔
انہیں اتنا بھی علم نہیں ہے۔ کہ سنسکرت، پراکرت اور پالی زبانوں
میں کیا فرق ہے۔ تو وہ یہ کیا جانیں گے۔ کہ پالی کب اور کہاں
بولی جاتی تھی، پالی اور مگدھی پالی اور سنسکرت میں کیا فرق ہے
ادبی ویدک سنسکرت اور رائج ویدک سنسکرت کسے کہتے ہیں۔
جس کے متعلق خود ماہرین لسانیات میں مدتوں اختلاف رہنے کے
بعد وہ لوگ اب ایک نقطے پر آکر متفق ہوئے ہیں۔

---

[1] یہ مضمون اس وقت میرے پاس موجود نہیں ہے۔ اور نہ یاد ہے کہ اسے میں
نے کہاں دیکھا تھا۔ اگر مل گیا تو اس پر مفصل بحث کروں گا۔

شعر کے نقاد کا ہونا لازم ہے مگر ہر شاعر کے لئے ضروری نہیں
کہ وہ شعر کا نقاد بھی ہو جائے چنانچہ اردو میں عشقیہ شاعری پر جو
کچھ انہوں نے لکھا ہے۔ وہ سب ان کی شاعری ہے۔ تنقید نہیں ہے
اور ایسی شاعری ہے۔ جس کا مفہوم خود وہی سمجھ سکتے ہیں یا ان کے
ناشرین۔

حضرت فراقؔ کی عشقیہ شاعری

کتاب میں عشقیہ شاعری کے ساتھ حقیقی عشق، حقیقی عشقیہ شاعری
روحانی عشق، رومانی عشق، عشقیہ زندگی، جنسیت و محبت اور روحانی
محبت کے قبیل کے الفاظ کا بہت استعمال کیا گیا ہے۔ مگر ان کے مفہوم
نہیں سمجھائے گئے، اور نہ عشقیہ شاعری کی صحیح تعریف اور اس کا کوئی
معیار پیش کیا گیا ہے۔ جس کے پیش نظر کتاب میں مولف کا مدعا سمجھنے
کی کوشش کی جائے۔ نگار جنوری ۴۶ء کی اشاعت میں عشقیہ
شاعری پر ان کے "تنقیدی" مقالے میں ابتدا ان الفاظ سے ہوتی
ہے کہ "جنسی یا شہوانی محرکات کا شعر میں اظہار عموماً عشقیہ شاعری
سمجھا جاتا، لیکن........" مگر اس کے بعد پورا مقالہ دیکھ
جائیے، غالبؔ، داغؔ، حسرتؔ کے اشعار سے حقیقی اور غیر حقیقی
عشقیہ شاعری کی مثال پیش کرتے چلے گئے ہیں۔ مگر کہیں بھی یہ نہیں

بتایا گیا ہے کہ عشقیہ شاعری سے خود حضرت فراق کا کیا مفہوم ہے۔ ان کی تحریروں میں یہ ابہام مفہوم جا بجا اعتراضات کے خلاف ان کے لئے سپر کا کام کر رہا ہے۔ ورنہ ان کے مضمون و تصنیف ہر دو میں جو عشقیہ شاعری سے متعلق لکھی گئی ہیں۔ بہت سے مقامات پر خلاف واقعہ باتیں درج ہیں اور اکثر ان کے خیالات اور جملوں میں تناقض پایا جاتا ہے۔ اور جب تک جناب فراق کے عشق کی تہہ تک ہم نہ پہنچ جائیں۔ کچھ عرض نہیں کر سکتے۔ مثلاً انھوں نے مومن کے متعلق اپنی تصنیف میں کہیں پر لکھا ہے۔ کہ اس نے کوئی عشقیہ مثنوی نہیں لکھی ہے۔ حالانکہ کلیات مومن میں تین تین عشقیہ مثنویاں موجود ہیں۔ ایسی صورت میں ہم یہ تو کہہ سکتے ہیں کہ حضرت فراق نے کبھی مومن کی کلیات کو نہیں دیکھا ہے۔ اسے اپنی ہی سمجھ کا فتور سمجھیں گے کہ فی بطن النقاد عشقیہ مثنوی کا جو مفہوم ہے۔ اپنا ذہن وہاں تک نہیں پہونچ رہا ہے۔ اسی طرح کیٹس، شیلی وغیرہ جن کا انگریزی ادب کی تاریخ میں نہ صرف رومانی دور میں شمار ہوتا ہے بلکہ وہ تحریک رومانیت کے علمبردار سمجھے جاتے ہیں۔ ان کے متعلق فراق صاحب تحریر فرماتے ہیں کہ ان کے یہاں عشقیہ شاعری کا وجود ہی نہیں ہے۔

فراق صاحب نے بعض مقامات پر مثال کے طور پر اپنے شعر

بھی پیش کیے ہیں۔ معنی صاف واضح ہیں مگر جب تک خود حضرت
فراقؔ کی تشریح نہیں دیکھی میں نہیں سمجھ سکا کہ شعر لکھتے وقت
شاعر کے پیشِ نظر کوئی اور ہی مفہوم تھا۔ مگر شاعر کی سادگی کی
انتہا یہ ہے کہ تشریحِ شعر میں فی ذہن الشاعر جو مفہوم تھا وہی
پیش کر دیا۔ مثلاً محبت کے شدید لمحات اور اس کے بحرانی دور
میں جو دل تنگی آ جاتی ہے اور کائنات حیات سے کنارہ کشی ناگزیر
ہو جاتی ہے۔ گو اس کیفیت کی زندگی کو ضرورت ہے مگر ان کے
خیال میں اردو عشقیہ شاعری اپنے خلوص و گداز کے باوجود بری
طرح اس بحرانی وقفے کا شکار ہو گئی ہے۔ اس سلسلۂ ذکر میں مثال
کے طور پر جناب فراقؔ نے اپنا جو شعر پیش کیا ہے، وہ اتنا بھونڈا
ہے کہ ہرگز اس معنی اور حسین تخیل کا حامل نہیں ہو سکتا۔ جس کی
طرف انھوں نے کتاب میں اشارہ کیا ہے۔

پروفیسر فراقؔ اس میں شک نہیں۔ شاعر اچھے ہو سکتے ہیں
مگر نقاد نہیں بن سکتے وہ صرف اپنی اس ذہانت سے کام لے کر شاعری
کے علاوہ دوسرے شعبہ ہائے ادب میں قیاس آرائیاں کرتے ہیں
ان سے وہ اپنے نام نیک اور اردو ادب دونوں کو نقصان ہی
پہونچاتے ہیں۔ بلکہ مجھے تو فراقؔ صاحب کی تصنیف و مقالہ کی
تہہ میں عشقیہ شاعری پر تبصرہ کرنے کی بجائے کچھ اور بھی محسوس

ہوتا ہے۔ ہندی شاعری کے لوچ، مٹھاس اور پریم بھاؤ وغیرہ کا سب کو اعتراف ہے۔ لیکن اس کے پرچار کا یہ طریقہ نہیں ہے کہ ہم اردو کی عشقیہ شاعری کی مذمت شروع کر دیں۔

مولانا نیاز فتح پوری

تنقید نگاری کی صلاحیت قدرت کی طرف سے لے کر آئے ہیں اور شاید ڈاکٹر عبدالرحمٰن بجنوری مرحوم سے زیادہ خطرناک قسم کے ذہین آدمی ہیں۔ فنی نکات نقد سے واقف ہیں اور شعر اور آرٹ کی مختلف قدروں کو پہچاننے کی اہلیت رکھتے ہیں تحقیق و مطالعے کے لئے وقت محفوظ رکھتے ہیں۔ چنانچہ سوسائٹی سے اپنا واسطہ ختم کر چکے ہیں۔ ساری ذہنی جدوجہد اور دوسری سرگرمیاں سمٹ سمٹا کر علمی و ادبی تحقیق و تدقیق میں مرتکز ہو گئی ہیں۔ چنانچہ محقق کی حیثیت سے ان کی اردو ادب میں ایک خاص پوزیشن ہے ان کا رسالہ نگار گزشتہ چوبیس سالوں سے اردو ادب کی خدمت اور تنقیدی خیالات کی ترجمانی کر رہا ہے۔ جس میں "باب الاستفسار والجواب" اور "مکتوبات نیاز" کے صفحات خاص طور پر قابل ذکر ہیں" باب استفسار و جواب" کے تحت مختلف علمی، ادبی، تاریخی، لسانی اور تنقیدی مسایل پر سوال

و جواب کی صورت میں روشنی ڈالی جاتی ہے۔ اور "مکتوبات نیاز" میں بعض ایسے تنقیدی اشارے پائے جاتے ہیں جن پر اگر غور کیا جائے تو ان سے مفید مستقبل تنقیدی مباحث پیدا ہو سکتے ہیں۔ عام اشاعتوں کے علاوہ جس میں بیشتر مضامین مولانا نیاز ہی کے قلم کے اور اکثر تنقیدی ہوتے ہیں۔ اس کے سالنامے انتقادیات کے لئے مخصوص ہوتے ہیں۔ جس میں ملک کے اچھے اہل قلم اور مشہور ادبا و نقاد کے مضامین شامل ہوتے ہیں۔

گزشتہ سال ان کے انتقادیات کی دو جلدیں شائع ہوئی ہیں جس کی دوسری جلد خاص توجہ کی مستحق ہے۔ اس میں ایران اور ہندوستان" کا اثر جرمن شاعری پر" اچھا مضمون ہے۔ مگر چونکہ یہ مضمون کئی سال پہلے کا لکھا ہوا ہے۔ اس لئے اس کا دائرہ عمل انیسویں صدی تک محدود ہے۔ اور ممالک مغربی اور خصوصاً جرمنی کی سیاحت سے واپس آئے ہوئے ہندوستانی ادیبوں کے خیالات سے آشنا ہونے کے بعد اس مقالے میں مزید اضافے کی گنجائش نظر آتی ہے۔" فارسی زبان کی پیدائش پر مورخانہ نظر" میں شاہنامہ سے جو تاریخی اہمیت سے زیادہ اپنی افسانوی حیثیت نمایاں رکھتا ہے استفادہ کیا گیا ہے۔" اردو شاعری پر تاریخی تبصرہ" اور" اردو غزل گوئی اور ترقی زبان پر عہد بہ عہد تبصرہ" ہر دو مقالے جدید تحقیقات کی روشنی میں مرتب کئے گئے ہیں۔ اور بہت مفید ہیں لیکن

"نقشہائے رنگ رنگ" جناب نیاز کا غیر فانی ادبی و تنقیدی کارنامہ ہے۔ جو غالب کے ساتھ مولانا نیاز کو بھی رہتی دنیا تک زندہ رکھے گا۔

آخری دو مضامین ادبیات اور اصول نقد، اور فنون ادبیہ و حقیقت نگاری میں مغربی معیار ادب کی ترجمانی کے ساتھ مغربی معیار نقد اور اصول تنقید سے آشنا کرنے کی کوشش کی گئی ہے اور ان دو مقالات میں مولانا نیاز نے بعض ان تصانیف و مقالات کی کورانہ تقلید نہیں کی ہے۔ جو شروع سے لے کر آخر تک ہڈسن اور ورسفولڈ سے استفادہ یا ان کا ترجمہ ہیں اور نہ اپنا مطالعہ صرف انہیں کتابوں تک محدود رکھا ہے جن کا شمار مبادیات نقد میں ہوتا ہے۔ تاہم دوسری تصانیف بھی جن سے انہوں نے استفادہ کیا ہے اگرچہ اپنی کافی اہمیت رکھتی ہیں مگر اب وہ انگلستان کے لئے بھولی ہوئی یاد ہو چکی ہے۔ کیونکہ گزشتہ دس پندرہ سال کے اندر مغرب کی دنیائے نقد بہت آگے بڑھ گئی ہے۔ جس کے ساتھ ساتھ چلنے کی کوششیں ہندوستان میں شاید صرف پنجاب کے نوجوان طلباء اور یونیورسٹی کالج کے نئے محققین ہی کر رہے ہیں چنانچہ انتقادیات کے وہ مضامین جو نقد ادب سے متعلق ہیں اگرچہ بہت اچھے ہیں مگر وہ جنگ عظیم سے قبل کے نقد ادب سے روشناس کراتے ہیں ان سے جدید نظریات کی ترجمانی نہیں ہوتی ہے لیکن اس میں ایک خوبی یہ ہے کہ ماخوذ خیالات کو اس طرح اپنانے کی کوشش نہیں کی گئی ہے جیسے وہ ان کے اپنے ذہن کی پیداوار اور ذاتی فکر کا نتیجہ ہوں اور نہ

پروفیسر میرٹھی، پروفیسر نعیم الرحمن کی طرح انھوں نے تنقید کی ابتدائی کتابوں کا لفظی ترجمہ ہی اٹھا کر رکھ دیا ہے بلکہ پہلے مغربی خیالات کو سمجھ کر مطالعہ کیا ہے۔ پھر اسے سمیٹ سلجھا کر حسن و سلیقہ سے ترتیب دینے کی کوشش کی ہے اور چونکہ خود ان کے احساسِ نقد کو دنیا کے ادبی ماحول کا شعور رہتا ہے اس لئے انھوں نے جا بجا اپنی ذاتی رائیں جو پیش کی ہیں وہ رفتارِ زمانہ کی نمائندگی کرتی ہیں اور ان میں خود ان کی انفرادیت بھی نمایاں ہے۔

مولانا نیاز میں ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ وہ روائتی اصول تجزیہ و تشریح اور قدیم استقرائی طریقۂ انتقاد کے علاوہ عمل نقد میں امپرشنسٹک طرز پر بھی قدرت رکھتے تھے۔ ان میں اظہار تاثرات و تحریک ہیجان کی غیر معمولی صلاحیت ہے وہ ایک کامیاب تاثراتی کی طرح اپنے طرز بیان : حسن اسلوب اور زور خامہ سے سرور کی لہر دوڑا دیتے ہیں۔ دل میں ہیجان انبساط پیدا کرتے ہیں۔ وہ کسی نئے شاہکار کے متعلق ابلاغِ تجربات کی کوشش کرتے ہیں۔ تو تحریر کی جادو اثری سے دوسروں پر عجیب کیفیت سی طاری کر دیتے ہیں۔ مگر وہ ہوشیار جمالیاتی ہیں۔ باریک بیں نگاہیں اس حقیقت کو تاڑ جاتی ہیں کہ کبھی کبھی وہ خود تو تاثرات میں زیادہ گہرے نہیں ہوتے ہیں مگر اپنے اثرِ قلم سے لوگوں کے جذبات کو بڑے تیز دھارے میں بہا دیتے ہیں۔ اس لحاظ سے انہیں اردو کا والٹر پیٹر نہیں بلکہ تاثراتیوں کا فدا اسکر وائلڈ کہا جاسکتا ہے۔ مختصر یہ ہے

کہ تنقید میں مولانا نیاز آئی۔ اے رچرڈس کی طرح حسب موقع روائتی استقرائی سائنٹیفک اور جمالیاتی سبھی طریقۂ نقد اختیار کرنے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔ چنانچہ وہ خود بھی فرماتے ہیں کہ ایک آزاد نقاد کے لئے بہترین طریقہ یہی ہوگا۔ کہ وہ اپنے آپ کو کسی اسکول کا پیرو نہ سمجھے بلکہ وہ خود اپنی قوت تمیز سے کام لے کر حسن و قبح کا فیصلہ کرے، اور ان کے اس خیال سے پورا پورا اتفاق کرتے ہوئے جیسا کہ اپنے مقالہ معیار نقد میں بھی عرض کر چکا ہوں میں اس بات کا بھی لحاظ ضروری سمجھتا ہوں کہ عمل نقد میں تنقید کی صحیح اسپرٹ قائم رہے اور فن پارہ کی فنی قدروں کے علاوہ اخلاقی، تعقلی، جذباتی اور تخیلی قدریں بھی ظاہر ہو جائیں۔

گزشتہ سال تقریباً دو سال سے نگار میں، مالہ وما علیہ کا سلسلہ جو قائم ہے وہ ان دنوں ایک نئی ہنگامہ آرائی کا سبب بن گیا ہے۔ بلا شبہ اس میں وہی قدیم طریقہ اعتراض و استناد اختیار کیا گیا ہے اور غزلوں کی تنقید میں اس کے بغیر چارہ بھی نہیں لیکن عصبیت اور تحقیقات برطرف اگر بہ نظر امعان دیکھا جائے تو اس میں فنی غصیوں پر مولانا نیاز کے اعتراضات اٹل نظر آئیں گے تاہم انصاف کا تقاضا یہ ہے کہ اس بات میں اعتراضات کے ساتھ تحسین کا بھی فرض ادا ہوتا ہے۔

ایک نقاد کی سب سے بڑی خامی یہ ہے کہ اس کی نظر ہمیشہ معائب پر رہے چنانچہ لوگ پوچھتے ہیں کہ آخر ملک کے رسالوں میں اچھی نظمیں بھی تو شائع ہوتی رہتی ہیں۔ نگار کی توجہ ان کی طرف کیوں مبذول نہیں

ہوتی ہے۔ میں کہتا ہوں خود نگار میں بہت سے اچھے نظم نگاروں کے فنی شاہکار شائع ہوتے رہتے ہیں جن کی خصوصیات پر وہ تبصرہ نہیں کرتے۔ اس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ ملک کے بہت سے اچھے لکھنے والوں کے محاسن کا قرض مولانا نیاز کے قلم پر باقی رہ جاتا ہے۔

ظاہر ہے کہ مالہ و ماعلیہ کے لئے مبتدی و معمولی شعرا کی طرف توجہ نہیں کی جاتی ہے۔ اور یقیناً وہ شعرا جن کی نظمیں منتخب کی جاتی ہیں کہنہ مشق اور اچھے لکھنے والے ہوتے ہیں اگر نقائص کی تشریح کے ساتھ انھیں کی دوسری اچھی اور بے عیب نظموں کے محاسن پر بحث کی جاتی تو عوام کو شعر فہمی کا زیادہ موقع نہ ملتا۔

جہاں تک مولانا نیاز کی صلاحیت نقد کا تعلق ہے میں بلاشبہ تصنع کہہ سکتا ہوں کہ ان میں تنقید کی ساری ذہنی خصوصیات موجود ہیں اور وہ نقاد کی اکثر و بیشتر ... شرائط کو بھی پورا کرتے ہیں۔ وہ ایک زمانہ میں شعرائے اردو کی صفت میں نمایاں جگہ رکھتے تھے مگر جب انھوں نے شعرا کے کلام پر تنقید کی طرف توجہ کی تو انہیں اس بات کا احساس ہوا کہ ایک شاعر کے لئے تنقید میں اپنے ہمعصروں کے ساتھ انصاف کرنا مشکل ہو جاتا ہے۔ چنانچہ سب سے پہلے انھوں نے خود شعر گوئی ترک کر دی اور یہ بڑی قابل تحسین اسپرٹ تھی۔ اگرچہ ان کے عمل نقد میں اس احساس کی کمی نظر آتی ہے تاہم اردو کے دوسرے نقادوں میں جن میں متقدمین کا بھی شمار ہو سکتا ہے۔ چونکہ ان سے زیادہ خامیاں نمایاں ہیں۔ اس لئے اگر

ہم انھیں شبلی کے بعد اردو کا دوسرا سب سے بڑا نقاد کہیں تو شاید داخل مبالغہ نہ ہوگا لیکن مولانا نیاز اگر نقاد کی صحیح اسپرٹ پیدا کرلیں۔ تو انہیں اپنے عہد کا سب سے بلند نقاد کہیں گے بلکہ ان میں بعض ایسی صلاحیتیں موجود ہیں کہ اگر وہ اپنی علمی سرگرمیاں صرف ادبی تحقیق اور تنقیدی جدوجہد تک محدود رکھتے تو دنیا کے کامیاب اور اعلیٰ نقد نگاران شعر، ادب میں شمار ہوتا۔

ایک آزاد نقاد کو مولانا نیاز کا یہ مشورہ کہ وہ اپنے آپ کو کسی اسکول نقد کا پیرو اور کسی خاص روائتی اصول کا معتقد نہ بنائے بالکل مناسب ہے اور خود اپنی قوت تمیز سے کام لینے کی ترغیب نہایت معقول مگر ہم یہ بھی دیکھتے ہیں کہ ان کی تاثرات اور جذباتیت انہیں کبھی کبھی صحیح فیصلہ کی راہ سے الگ کر دیتی ہے۔ مجھے جہاں تک ان کی سائیکالوجی کے مطالعے کا موقع ملا ہے اور ممکن ہے مجھے سمجھنے میں خطا ہوئی ہو۔ ان کے متعلق میرا خیال ہے کہ وہ چونکہ خود ذہین انسان اور غیر معمولی ذکاوت جس کے مالک ہیں۔ اس لئے بلا امتیاز کمیت وکیفیت ہر ذہین وحساس انسان کی قدر کرنے لگتے ہیں، اور اگر ان میں سے کسی کی کوئی خاص ادا پسند آگئی تو وہ ان کا استحقاق سے زیادہ محبوب بن جاتا ہے۔ جس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے اور کبھی کبھی ادبی دنیا میں غیر مستحق لوگوں کا غلط تعارف ہو جاتا ہے اور ادب کی دنیا میں وہ ایسی پوزیشن حاصل کر لیتے ہیں۔ جہاں ان کے لئے جگہ نہیں بن سکتی۔ چنانچہ اس غیر معمولی توجہ کی پیداوار بعض ایسے لوگ

ہیں جو اگرچہ کسی قدر شاعرانہ شعور رکھتے تھے مگر ابتدا میں غلط حوصلہ افزائی نے محدود علمی واقفیت کے باوجود شاعر، ادیب، مورخ اور نقاد سب کچھ بنا دیا اور صرف مولانا نیاز ہی تک محدود نہیں ہے۔ ہمارے ملک میں ایسے کئی اور بھی ذمہ دار پوزیشن والے با اثر ادبی نقاد موجود ہیں جن کی اس قسم کی بے جا سر پرستی کے سبب معمولی ذہن و شعور کے ادیب اپنے کو نقاد سمجھنے لگے اور بہت سے تُک بندی کرنے والوں نے سطحیت احساس کے سبب پہلے ابہام گوئی کو اپنا شعار بنایا اور پھر مہمل نویسی پر اتر آئے مگر مولانا نیاز کو ان لوگوں سے زیادہ اپنی ذمہ داری کے احساس کی ضرورت ہے۔

مولانا نیاز کی طبیعت میں بڑی جدت پسندی ہے اور وہ اچھے اختراعی ذہن کے مالک ہیں چنانچہ ان کے ہر خیال و ہر تحقیق میں ایک جدت و ندرت ہوتی ہے چنانچہ وہ اکثر ادب، شعر، مذہب، فلسفہ اور دوسری چیزوں میں جمہور کی رائے سے اختلاف کرتے ہوئے ایک نئی رائے پیش کرتے ہیں اور اس میں ہمیشہ اس قدر وزن رہتا ہے کہ باوجود شور و ہنگامہ کے وہ اپنی وقعت حاصل کر لیتی ہے۔ انھوں نے جہاں اپنا مضمون "نقشہائے رنگ رنگ" لکھ کر فارسی شاعری میں غالب کا صحیح مرتبہ بتایا ہے۔ وہاں نگار کے مخصوص سالانہ نمبر کے ذریعے مومن کو بہتر طریقے سے روشناس کر کے ان کے ساتھ سالہائے پیش میں واقعی جو ناانصافیاں کی گئی تھیں۔ اس کی تلافی کی کوشش میں مومن کے ساتھ اس

جوشش عقیدت سے کام لیا گیا ہے کہ مولانا نیاز کے ہاتھ سے انصاف کا دامن چھوٹ گیا ہے اور مومن سے ان کا غلو اتنا بڑھ گیا ہے کہ انھوں نے اسے غالب سے برتر ثابت کرنے کی انتہائی کوشش کی تھی اور یہ مومن نمبر کی آمد کا پیش خیمہ تھا۔ مگر غالب غالب ہے اور مومن مومن، مومن غالب کبھی نہیں ہو سکتا۔ مولانا نیاز میں ایک کمزوری یہ پائی جاتی ہے کہ مولوی عبدالحق کی طرح وہ مغربی کی یونیورسٹیوں کے سند یافتہ پروفیسروں کی تنقید سے مرعوب نظر آتے ہیں۔

ترقی پسند تنقید نگاری

ہمارے یہاں دو طرح کے ترقی پسند نقاد ہیں۔ ایک تو وہ جو ہر چیز کو مغرب کے معیار سے جانچتے ہیں اور اس حد تک مغربی اثر کے غلام بن گئے ہیں کہ جن اصناف شعر و ادب کا مغرب میں وجود نہیں ہے وہ ان کی نظر میں کوئی قدر نہیں رکھتے اور جس چیز کے پرکھنے کی ان کے پاس کوئی مغربی کسوٹی نہیں ہے وہ ان کے خیال میں بے کار لغو ہیں۔ اس خیال کے نمائندے پروفیسر کلیم الدین احمد دنیائے ادب و نقد میں نمایاں حیثیت رکھتے ہیں۔ ان کی ہمنوائی کرنے والے اگرچہ کچھ اور لوگ بھی ہیں مگر وہ سطحی نظر، محدود معلومات اور فقدان فکر کے سبب اپنی کوئی ذاتی رائے نہیں رکھتے ہیں اور نہ ان کا اپنا کوئی اصول ہوتا ہے اردو نظم کے لئے وہ کبھی تو انگریزی معیار کی حمایت کرتے ہیں اور کبھی

اردو شاعری کی خامیوں کو نمایاں کر کے ہندی کا پرچار کرتے ہیں۔ یہ لوگ عوام کو پہلی ملاقات میں اپنی چرب زبانی سے رجھا لیتے ہیں مگر چونکہ کھوکھلا پن فوراً ہی ظاہر ہو جاتا ہے۔ اس لئے سمجھ دار لوگ میں ان کی رائے کوئی وقعت نہیں رکھتی ہے۔

ترقی پسند نقادوں کی دوسری جماعت وہ ہے جس کے ہر فرد کو ہم لازمی طور پر نقاد شعر و ادب نہیں کہہ سکتے بلکہ ان کا مقصد اردو میں ترقی پسند لٹریچر کی تبلیغ و اشاعت ہے۔ موجودہ دور کے "جدید ادب" اور جدید شاعری" نے کچھ ایسے لٹریچر بھی پیش کئے ہیں جو ترقی پسند ادیبوں کے معیار کی صحیح ترجمانی نہیں کرتے ہیں اور اس لئے عوام کو ترقی پسند ادب کے متعلق غلط فہمیاں ہو جاتی ہیں۔ چنانچہ ترقی پسند نقادوں کی اس جماعت نے جس میں ڈاکٹر اختر حسین رائے پوری، پروفیسر احتشام الدین اور پروفیسر مجنوں گورکھپوری خاص اہمیت رکھتے ہیں۔ جنہوں نے ترقی پسند لٹریچر کے صحیح مفہوم سمجھانے اور "نیا ادب" اور "ترقی پسند ادب" کے معنی کی الجھن کو حتی الامکان دور کرنے کی کوشش کی ہے۔

ترقی پسند تنقید کا دور اردو انتقاد کے ارتقاء کی تاریخ میں کئی لحاظ سے اہمیت رکھتا ہے اس لئے یہ باب نسبتاً طویل بحث چاہتا ہے چنانچہ اس موضوع پر آئندہ کسی وقت مفصل روشنی ڈالی جائے گی۔ مگر اس وقت چونکہ اس دور کے ذکر کے بغیر یہ مقالہ نامکمل رہ جاتا

اس لئے مختصر الفاظ میں بعض ترقی پسند نقادوں کی چند خصوصیات کا سرسری بیان کیا جاتا ہے۔

پروفیسر کلیم الدین احمد

کی اردو شاعری پر ایک نظر کے متعلق مختصراً صرف یہ کہا جاسکتا ہے۔ کہ یہ کتاب مقدمہ شعر و شاعری" اور سہ اقوال میزانی، (THREE DICTIONS OF) تقلید میں لکھی گئی ہے جس طرح حالی نے اپنے دیوان کا مقدمہ مرتب کیا میزانی (MANYANI) نے اپنی بلند پایہ نظم (IF CONTO CARMAGNOIA) کے ناقدانہ مطالعے میں سہولت کے لئے اس نظم کے دیباچہ میں اپنا فارمولا پیش کیا ہے۔

انگلستان کی شاعری چونکہ غزل سے آشنا نہیں ہے۔ اس لئے اردو کے سارے غزل گو مہمل گو ہو گئے حتیٰ کہ دکنی، میر، سودا، آتش غالب، مومن شاعری کی دنیا میں کوئی اہمیت نہیں رکھتے ہیں ان کی قومی شاعری کا تصور بھی عجیب ہے۔ چنانچہ اقبال کی نظم ہمالہ ان کے معیار پر پوری نہیں اترتی ہے۔

"اردو تنقید پر ایک نظر کے مطالعے سے پروفیسر صاحب موصوف کی دو خصوصیت نمایاں ہوتی ہیں۔ ایک تو یہ کہ وہ اس شخص کو کسی طرح نقاد تسلیم کرنے کو آمادہ نہیں ہیں۔ جس نے شاعری اور تنقید کے بنیادی

مسائل پر کوئی بحث نہیں کی ہو۔ چنانچہ مولوی عبدالحق صاحب عملی تنقید کے اصول سے واقف ہونے اور ان پر حرف بحرف عمل کرنے کے باوجود محض اس سبب سے صرف کامیاب مبصر تو ہو سکتے ہیں مگر نقاد نہیں، کیونکہ انھوں نے اصول نقد پر دو صفحے کا کوئی چھوٹا سا مقالہ بھی نہیں لکھا۔ دوسری بات یہ ہے کہ حالی، سروری، مولوی عبدالحق بجنوری پروفیسر رشید احمد صدیقی، سبھوں کی اکثر رائیں اس لئے ان کی نظر میں بے وقعت ہیں کہ مغرب سے ماخوذ ہوتی ہیں۔ حالانکہ کلیم صاحب خود ذہنی طور پر اس طرح مغرب سے مغلوب ہیں کہ مشرق کی کوئی چیز ان کی نظر میں جچتی ہی نہیں ہے پھر کسی مشرقی کی رائے کا ذکر کیا۔ چنانچہ اردو تنقید پر ایک نظر کے آخر میں انھوں نے خود بھی آئی اے رچرڈس سے استفادہ کیا ہے۔

پروفیسر احتشام

اچھی سوجھ بوجھ رکھتے ہیں۔ وہ غور و فکر سے لکھنے کے عادی ہیں اور ہر موضوع پر سوچ سمجھ کر بحث کرتے۔ انداز بیان اتنا موثر ہوتا ہے کہ باوجود اختلاف، بعض مرتبہ ان کے خیال سے اتفاق کرنے کو انسان آمادہ ہو جاتا ہے۔ اصول تنقید سے متعلق ان کے مضامین بالعموم سنجیدہ اثر رکھتے ہیں۔ البتہ "تنقیدی جائزے" میں ادب اور اخلاق پر ان کا مضمون ایسا محسوس ہوتا ہے۔ جیسے کسی خارج اثر کے

تحت لکھا گیا ہے "نیا ادب" کے مبلغوں میں عموماً ایک قسم کی تلخی اور جھلاہٹ پائی جاتی ہے۔ چنانچہ اس مضمون میں بھی خلاف معمول اسی طرح کا ایک انداز یہی نمایاں ہے جو پروفیسر احتشام کی سنجیدگی کو چیلنج کر رہا ہے۔

ڈاکٹر اختر حسین رائے پوری

ایک خاص نظریہ زندگی رکھتے ہیں اور اپنے مسلک پر اسس استواری سے گامزن ہیں کہ کوئی منطق انھیں اس خیال سے الگ نہیں کر سکتی۔ چنانچہ ان کا ادب اسی اثر کا آئینہ دار ہے اور اسی نظریئے کی اشاعت کرتا ہے ان کا ایک خاص ادبی معیار ہے۔ جس کے وہ پروپیگنڈسٹ ہیں۔

مجنوں گورکھپوری

آخری دو ادوار کے درمیان برزخ کی حیثیت رکھتے ہیں قدیم طرز کے محقق بھی ہیں۔ مغربی اثر سے متاثر بھی ہیں اور ترقی پسند ادب کا بھی پرچار کرتے ہیں۔ ان کے "تنقیدی حاشیئے" اور "ادب زندگی" پر آئندہ مفصل تبصرہ کیا جائے گا۔

اردو تنقید کی بعض خصوصیات

اردو تنقید کی بعض خصوصیات بہت دلچسپ ہیں۔ جن کے تفصیلی ذکر کا موقع نہیں ہے۔ لیکن ایک خاص بات یہ ہے کہ۔

خطائے بزرگاں گرفتن خطا است' کا لحاظ ہمارے اخلاق و تہذیب میں داخل ہے۔ چنانچہ ہمیں ہمیشہ سے اسی بات کی تعلیم دی جاتی ہے۔ کہ کسی بزرگ کے خیال سے اتفاق نہ ہو تو وہ اپنی سمجھ کا قصور سمجھنا چاہیئے۔ ان کے خلاف کسی قسم کا اظہارِ خیال بڑا زبردست گناہ تصور کیا جاتا تھا۔ لیکن زمانہ نے ترقی کی تو نوجوانوں کو اپنی رائے اور قوت فیصلہ کی اہانت کا کسی قدر احساس ہونے لگا۔ مگر لب کشائی کی جرأت کرنے سے قبل ان کو احباب کا یہ مشورہ خاموش کر دیتا کہ :۔

اگلے وقتوں کے ہیں یہ لوگ انہیں کچھ نہ کہو

چنانچہ کسی کی زندگی میں اس کے نقائص پر تبصرہ سے بھی گریز کیا جاتا بلکہ مرنے کے بعد کسی کی خوردہ گیری کی جاتی تو انہیں یہ سبق سکھایا جاتا کہ :۔

نام نیک رفتگاں ضائع مکن تا بماند نام نیکت برقرار

مگر اب بقول مولوی عبدالحق ہمارے نئے ادیبوں میں الحمدللہ وہ جرأت پیدا ہو رہی ہے۔ کہ مصنف زندہ ہو یا مردہ وہ اپنا فرض نقد ادا کئے جاتے ہیں۔ جس کی کمی مولانا عبدالحئی ندوی، پروفیسر شیرانی اور مرزا فرحت اللہ بیگ میں اگر نہ پائی جاتی تو آج آزاد۔ شبلی۔ نذیر احمد

کی مختلف تصویریں پیش کی جا سکیں۔

ہندوستان کی دوسری زبانوں کے مقابلہ میں اردو تنقید کی پوزیشن

ہندی زبان میں پنڈت شیام سندر داس کی ساہتیہ لوچن سے قبل جس کی اشاعت کو پندرہ بیس سال سے زیادہ نہیں ہوئے ہیں صرف ایک پرانی تنقید سے متعلق ملتی ہے۔ جو جنگِ عظیم سے قبل ہندی شاعری پر روشنی ڈالتی ہے۔ ساہتیہ لوچن ہڈسن کی کتاب سے ماخوذ ہے۔ گجراتی میں کے ام منشی کے چند تنقیدی مقالوں کے علاوہ کوئی مستقل تنقیدی تصنیف موجود نہیں ہے۔ البتہ گجراتی کے سب سے پہلے شاعر نرسنگھ مہتا کی شاعری پر ایک تنقیدی تبصرہ " کانتی لال ددے " کا ملتا ہے بنگلہ زبان کا بھی یہی حال ہے۔ سمالوچن سنگرہ کے نام سے ایک مجموعہ کلکتہ یونیورسٹی نے چند سال پہلے شائع کیا تھا۔ جس میں ڈاکٹر رابندر ناتھ ٹاگور اور بنکم چندر چٹرجی کے قدیم طرز کے تنقیدی مضامین شامل ہیں۔ اور اکثر و بیشتر شاعری سے تعلق رکھتے ہیں اس کے علاوہ ڈاکٹر ساسی داس گپتا کی ساہتیہ سروپ اور ڈاکٹر سرین داس گپتا کی ساہتیہ پریچے (Parichaya) قدیم طرز سنسکرت شاعری کے اصول پر بحث کرتے ہیں۔ سریش چندر داس پروفیسر ڈھاکہ یونیورسٹی کی ساہتیہ سندرشن میں بنیادی مسائل پر بحث کی گئی ہے۔ اور مسالہ بھی کافی جمع کر دیا گیا ہے۔ مگر کتاب بڑی بری طرح سے لکھی گئی ہے۔

ان کے یہاں صرف محمدار کی آدھونک" بانگلہ ساہتیہ" ایک ایسی کتاب ہے۔ جس میں مغرب سے استفادہ کیا گیا۔ مگر اس کو ردو تنقید یا نقد دادب سے زیادہ اہمیت نہیں دی جاسکتی ہے اسی لحاظ سے اردو تنقید ملک کی دوسری زبانوں کے مقابلہ میں بڑی ممتاز حیثیت رکھتی ہے۔ اور یہ محض اپنے احساس کمتری اور ذہنی مغلوبیت کے سبب ہم سمجھتے ہیں۔ کہ اردو تنقید کا وجود عنقا ہے۔

پروفیسر محمد عبدالقیوم حسرت نعمانی۔ ایم۔ اے
(کلکتہ یونیورسٹی)

ہمارا قدیم سرمایہ تنقید

کتاب کے اس حصہ میں یہ ضروری معلوم ہوتا ہے کہ ہم اردو زبان کے قدیم تنقیدی سرمایہ کا جائزہ لیں اور غور و فکر کے بعد معلوم کریں کہ اس زمانہ میں تنقید کا ایک رنگ تھا۔ اگر تھے بھی تو اس فن کے کیا اصول تھے اور عموماً اس زمانہ میں تنقید کس انداز اور کس طرز پر کی جاتی تھی؟ سب سے زیادہ دلچسپ امر تو یہ ہے کہ اردو کے قدیم دور میں تنقید ادب کا کوئی جدا شعبہ نہ تھا۔ تنقید نے فن کی کوئی مستقل صورت اختیار نہ کی تھی اور نہ اس فن کے کوئی ضروری اور ناگزیر اصول وضع کئے گئے تھے۔ صرف شعرا کے تذکروں سے اخذ کئے ہیں۔ اور تذکروں سے بھی کام لیا جا سکتا تھا۔ لیکن چونکہ نمونہ کے پیدا ہونے کا امکان نہ تھا۔ اس لئے وہ نظر انداز کر دیئے گئے۔

۱۔	نکات الشعراء	مولفہ میر تقی میر	نظامی پریس
۲۔	تذکرہ ہندی	" غلام ہمدانی	انجمن ترقی اردو
۳۔	عقد ثریا	" "	"
۴۔	گلشن ہند	" لطف	دارالاشاعت پنجاب
۵۔	گلشن بیخار	نواب مصطفیٰ خاں شیفتہ	دہلی اخبار آفس

نکات الشعراء پر مولوی حبیب الرحمٰن خانصاحب شروانی نے ۲۲ صفحہ کا ایک دلچسپ مقدمہ قلمبند کیا ہے۔ میر صاحب کے اوصاف ان الفاظ میں بیان کئے ہیں۔

نکات الشعراء کو غور سے پڑھنے کے بعد پورا یقین ہو جاتا ہے کہ میر صاحب نہایت پاک مشرب، مؤدب و مہذب، زندہ دل، یار باش، انصاف پسند اور منکسر المزاج انسان تھے۔ دوستی کے مراتب ان کے دستور العمل میں بہت وضاحت اور صفائی سے درج تھے۔ ہر موقع پر اس کی تصریح لازم ہے، بے تحقیق کسی بات کا لکھنا پسند نہیں کرتے تھے۔

اس بیان میں کردار کے مختلف پہلوؤں کی وضاحت کی گئی ہے، لیکن میر صاحب کی تنقیدی صلاحیت کا کہیں ذکر نہیں، صرف "انصاف پسندی" کا لفظ میر صاحب کی تنقیدی صلاحیت کی جانب اشارہ کر سکتا ہے، آگے چل کر میر صاحب کی بے لاگ رائیں اور انصاف کا ذکر کیا گیا ہے۔

"جہاں بلحاظ وقائع نگاری رد و قدح ضروری تھی وہاں بے لاگ رائے ظاہر کر دی۔ لیکن اسی کے ساتھ انصاف کو ہاتھ سے جانے نہیں دیا۔

بے لاگ رائیں میر صاحب کی برحق، ان کا انصاف بہت خوب، لیکن ان کی تنقیدی صلاحیت؟ اس کا کہیں ذکر نہیں۔ اب غور کیجئے کہ میر صاحب سراج الدین علی خاں آرزو کے کلام کے بارے میں کیا لکھتے ہیں۔

"آب و رنگِ باغ نکتہ دانی، چمن آرائے گلزار معانی متصرف ملک زور طلب بلاغت، پہلوان شاعر عرصہ وضاحت چراغ درمان صفائی گفتگو کہ چراغش روشن باد، سراج الدین علیخان آرزو سلمہ اللہ تعالیٰ۔ ابداً شاعر زبردست قادر سخن عالم فاضل تا حال ہمچو ایشاں بہندوستان جنت نشاں بہم نرسیدہ بلکہ بحث

درایران میرود، شہرۂ آفاق، در سخن فہمی طاق، صاحب
تصنیفات دہ پانزدہ کتب و رسالہ و دیوان، و مثنویات
حاصل کمالاتِ او شاں از حیزۂ بیان بیرون است ہمہ استادان
معتبور فن ریختہ ہم شاگردان آں بزرگوارند۔

اس سب کا لب لباب یہ ہے کہ آرزو بڑے فصیح و بلیغ شاعر ہیں۔
ایران تک ان کی شاعری کا شہرہ ہے، درجنوں کتابیں اور رسالے لکھ چکے
ہیں اور اردو کے سارے شعراء ان کے شاگرد ہیں۔

میر صاحب کی عبارت مقفیٰ اور مسجع ہے جس سے عقیدت کا پورا
پورا اظہار ہوتا ہے مگر آرزو کے بارے میں اس کے سوائے کچھ نہیں
معلوم ہوتا کہ وہ بڑے چیدہ شاعر تھے۔

اسے آپ منقبت اور قصیدہ تو کہہ سکتے ہیں، لیکن اس پر تنقید کا
اطلاق بالکل نہیں ہو سکتا۔ ان ہی الفاظ میں مرزا رفیع سودا کو سراہا گیا ہے
جو انیست، خوش خلق و خوش خوا گرم، یار باش، شگفتہ روئے، مولداو
شاہجہاں آباد است نوکر پیشہ غزل قصیدہ مثنوی و قطعہ و مخمس و رباعی
ہمہ را خواب میگوید، سرآمد شعرائے ہندی اوست، بسیار خوشگو است
ہر شعرش طرف لطف رستہ در چمن بندی الفاظش گل معنی دستہ دستہ، ہر
مصرع برجستہ اش را سرو آزاد بندہ، پیش فکر عالیش طبع عالم شرمندہ۔
اسے بھی منقبت یا قصیدہ کہا جاتا ہے، اگر اس کا تنقید سے

کوئی سروکار نہیں۔ حضرت خواجہ میر درد کو ان الفاظ میں یاد کیا جاتا ہے۔

"جوش بہار گلستان سخن، عندلیب خوش خوان چمن، ابن فن زبان گفتگو گرہ کشائے زلف شام مدعا۔ مصرع نوشتہ اش بر صفحۂ کاغذ از کاکل سبیح خوشنما طبع سخن پرداز دسرد مائل چمنستان اندازست۔ گاہے در کوچہ باغ تلاش بطریق گلگشت قدم رنجہ میفرماید۔ در چمن شورش لفظ رنگین چمن چمن گلچیں خیال اور اگل معنی دامن۔ شاعر زور آور ریختہ، در کمال علاقگی دارستہ۔

میر صاحب کی طرز نگارش کا دوسرا طرز یہ ہے۔

"سراج تخلص در اورنگ آباد شنیدہ می شود شاگرد، شاگرد سید حمزہ ہمیں قدر از بیاض سید مسطور مستفادمی گردد، سخن او خالی از مزہ نیست۔

—————— " ——————

شوق تخلص از شاہجہان آباد ست، سپاہی پیشہ۔ شاعر ریختہ، شاگرد خان صاحب سراج الدین علی خاں، بندہ را بخدمت او ربط کلیست، اکثر اتفاق ملاقات می افتد۔ از دست۔

—————— " ——————

"عارف تخلص متصل دہلی دروازہ بباشد۔ شاگرد میاں مضمون است از بسکہ تلاش لفظ تازہ می کند۔ بعد از سالے دماہے، بیتے از د موزوں میشود شعر او خالی از لطف نیست "

—————— " ——————

ان اقتباسات کے مطالعہ سے معلوم ہوسکتا ہے کہ میر صاحب کی نگارش کے دو طرز ہیں، وہ عام طور سے مختصر نویس اور چند گنے چنے الفاظ

میں شاعر کے کمالات پر قطعی فیصلہ صادر کر دیتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ ہم اسے تنقید نہیں کہہ سکتے یہ تو اغلباً کمال کا وزن اعداد و شمار میں بتاتا ہے۔ شاعر کے کلام کی تشریح اس کے نقطۂ نظر کا مطالعہ، شاعر کے خیالات اور رجحانات ان کا ذکر اصلاً نہیں آتا جو تاریخ اور روزنامچہ (کرانکل) میں فرق ہے وہی فرق تنقید میں اور وزن کے ان اعداد و شمار کے پیش کرنے میں ہے۔ شاعری کا وزن میر۔

۱۔ "از دست" یہ الفاظ بہت عام ہیں۔

۲۔ "خوب خواہد گفت، انشاالله۔ از دست"

۳۔ "خالی از لطف نیست"

نکات الشعرا کے اکثر و بیشتر صفحات پر صرف یہی تنقیدی سرمایہ ملتا ہے۔ اگرچہ میر صاحب شاعر، ادب دان، بلیغ تھے۔ لیکن زمانہ کی عائد کردہ حدود کے باہر قدم نہ رکھ سکے، انھوں نے اس قدر ضرور کرم کیا ہے کہ اس تذکرے کے آخر میں ریختہ کی تعریف لکھی ہے۔

ریختہ کہ شعریست بطور شعر فارسی بزبانِ اردوئے معلائے شاہجہاں آباد دہلی۔
اور خاتمہ میں ریختہ کی حسب ذیل چھ قسمیں بیان کی ہیں۔

۱۔ ایک فارسی مصرع اور ایک ہندی۔

۲۔ نصف مصرع فارسی اور نصف ہندی۔

۳۔ فارسی کے حرف اور فعل عبارت میں درج کئے جائیں۔

۴۔ ہندی عبارت میں فارسی ترکیبیں استعمال کی جائیں۔

۵۔ ابہام۔

۶۔ وہ طرز جو اس زمانہ میں عام تھی اور اس طرز میں تجنیس، توضیح، تشبیہ

صفائی گفتگو، فصاحت و بلاغت، ادا بندی و خیال۔

اس گفتگو میں میر حسنا نے شاعر کے ذوقِ سلیم پر زور دیا ہے، خصوصًا فارسی تراکیب کے استعمال کرنے میں اس بارہ میں قواعد و ضوابط مرتب نہیں کئے جا سکتے یہ وہ امر ہے جس میں شاعر کا صرف حسن مذاق ہی اس کی ہدایت کر سکتا ہے اور ہمیں یہ دیکھ کر مسرت ہوتی کہ میر صاحب نے اس نکتہ کو پوری اہمیت دی۔

میر حسن کے بیان کے مطابق نکات الشعرا اردو شعرا کا پہلا تذکرہ ہے۔ یہ احمد شاہ، بادشاہ دہلی کے عہد حکومت میں تصنیف کیا گیا تھا۔ تذکرہ پڑھنے سے پتہ چلتا ہے کہ میر صاحب (ARM , CHAIR) تذکرہ نویس تھے۔ جو ان کو معلوم نہ تھا۔ اس کے معلوم کرنے کی مطلق کوشش نہیں کی گئی بلکہ اپنی محدود واقفیت پر کلیتہً اکتفا کیا گیا۔ ولی کے متعلق لکھتے ہیں:۔

ع " واحوالش کما ینبغی معلوم من نیست "۔

بیدل کے بارے میں لکھا ہے:۔ " ریختہ بنام او شنیدہ می شود "۔

اور معز فطرت کے اردو شعر کی نسبت لکھتے " ہم چہ مسموع ست کہ ایں شعر ریختہ شاعر مرقوم گشتہ واللہ اعلم " یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ آخر تھوڑی سی جد و جہد کرنے سے میر صاحب کے ان اجزا کو معلوم کیوں نہ کیا۔ جو ان کو معلوم نہ تھے، جو چیز ان کو معلوم کرنا کچھ زیادہ دشوار نہ تھا اس کا اب معلوم کرنا نہایت دشوار ہے۔ اپنی (STUDY) سے باہر نکلنا میر حسنا شاید کچھ اپنی وضع کے خلاف سمجھتے تھے۔

اس تذکرہ میں میر حسنا نے شعرا کے کلام پہ اعتراضات بھی کئے ہیں، اور کہیں کہیں مناسب طریقہ پہ تعریف بھی کی ہے۔ ان دونوں کا مطالعہ کرنے سے پتہ

چلتا ہے کہ انکا فیصلہ عدل پر مبنی ہے اور انہوں نے جو کچھ لکھا ہے وہ سوچ سمجھ کر لکھا ہے۔

حاتم کا مصرع ہے :۔

" یاد کر کر سبز رویاں کو وہ اب پیتا ہے بھنگ "

اس پر میر صاحب فرماتے ہیں :۔

در لفظ " سبز رویاں " تامل کردن مزدراست زیراکہ آشنائے گوش

ایں ہیچمداں نیست "

ثاقب کے بارے میں فرماتے ہیں ۔

" در ہمہ چیز دست دارد و ہیچ نمی دارد "

حاتم کے متعلق ان کا خیال ہے ۔

" مردیست جاہل و متمکن و متقطع وضع ، دیر آشنا۔ غنا ندارد "

گو یقین کی شعر فہمی کے میر صاحب قائل نہیں ہیں ۔

" ذائقہ شعر فہمی مطلق ندارد "

لیکن انصاف پسندی ملاحظہ ہو ۔

" در بزرگ زادگی و شرافت میاں یقین سخنے نیست "

تاباں کے متعلق ان کا خیال ہے ۔

" ہر چند عرصۂ سخن او ہمیں در لفظہائے گل و بلبل تمام است بسیار رنگین می گفت "

اس سے ضمناً یہ پتہ چلتا ہے کہ میر صاحب محض گل و بلبل کے تذکرے کو شاعری نہیں سمجھتے تھے ۔ بلکہ شاعری میں اس سے زیادہ ٹھوس حقیقت دیکھنا چاہتے تھے۔ میر صاحب نے مناسب موقع پر اچھے کلام کی دل کھول کر تعریف

بھی کی ہے میر سجاد ان کے زمانہ کے ایک نوجوان اور کم پایہ شاعر تھے میر صاحب ان کے اس شعر پر وجد کرتے ہیں۔

عشق کی ناؤ پار کیا ہوئے　　جو یہ کشتی تری تو بس ڈوبی

"فقیر را از دیدن ایں شعر تو اجلد دست می دہد"

اس تذکرہ سے میر صاحب کے تعلقات معاصرین سے، اس عہد کی معاشرت، میر صاحب کی شاعرانہ اصلاحات۔ اس زمانے کے مشاعروں کا حال، یہ سب باتیں معلوم ہو سکتی ہیں۔ لیکن تنقیدی مواد بہت کم ہے اور جو کچھ ہے وہ محض بر سبیل تذکرہ ہے۔

تذکرہ ہندی کے مولف غلام ہمدانی مصحفی ہیں، یہ تذکرہ سنہ ۱۲۰۹ھ میں مرتب ہو چکا تھا یہ ۳۸۳ صفحات پر مشتمل ہے، اسے انجمن ترقی اردو نے ڈاکٹر عبدالحق کے مبسوط مقدمہ کے ساتھ بڑی صحت اور صفائی سے شائع کرایا ہے اس مقدمہ میں ڈاکٹر صاحب نے مولف کی زندگی کے حالات، زمانہ کے کوائف مصحفی کے معاصرین کا تذکرہ اور ان کی شاعرانہ عظمت کا مفصل حال درج کیا ہے بجائے خود مقدمہ ایک بڑی دلکش تصنیف ہے۔ مصحفی کے بارے میں ان کا خیال ہے۔

مصحفی کے استاد ہونے میں شبہ نہیں، بڑے مشاق اور پختہ گو شاعر تھے، آٹھ دیوان، متعدد قصائد اور مثنویاں ان کی تصنیف سے اب تک باقی ہیں۔ علاوہ اس ضخیم کلام کے شعرا کے تین تذکرے بھی ان کی بڑی یادگار ہیں جو اب تک گمنامی میں پڑے ہوئے تھے۔ وہ اپنے تذکروں میں

شعراء کے کلام کے متعلق رائے لکھتے ہیں۔ لیکن اس میں تنقیدی حیثیت بہت کم ہوتی ہے۔ تاہم بعض شعراء کے متعلق اُن کی رائیں خاص وقعت رکھتی ہیں مثلاً سودا کے تذکرے میں اگرچہ پورا ایک صفحہ بھی نہیں لکھا لیکن جو کچھ لکھا ہے اس میں ان کے کمال اور سیرت کی تصویر کھینچ دی ہے"۔

صفحہ ۳۰ پر ایہام کا تذکرہ درج ہے، اس بیان میں ایہام کی شاعری اور درویشی کو سراہا گیا ہے۔ ان کی قوم ان کی عمر اور ان کا وطن بتایا گیا ہے یہ بھی کہا گیا ہے کہ وہ دراصل فارسی کے شاعر ہیں لیکن طبیعت کی روانی کی وجہ سے "ہندی" میں بھی کہہ گزرتے ہیں، اور ان کے ہم وطن ان کو استاد کا رتبہ دیتے ہیں وغیرہ وغیرہ اور اس کے بعد "از دست، ہے یہ مطلق نہیں بتایا جاتا کہ ان کا کلام کس معیار کا ہے، اسی طرح امیر کا بیان لیجئے، یہ نواب محمد یار خاں خلف نواب علی محمد خاں، امیرے بود از قوم افاغنہ مصحفی نے ان کا تذکرہ بڑے سوز و گداز سے لکھا ہے۔

"در علم موسیقی و ستار زدن یگانۂ روزگار، و در رعنائی و زیبائی جوانے بود باغ و بہار، در ایامیکہ بہ ترغیب حکیم کبیر سنبلی شوق شعر ہندی دامن دلش را بسوئے خود کشید خطے بطلب میر سوز و مرزا احمد رفیع نوشتہ روانہ کرد، دیگر سخن سنجان مثل قدرتی لاہوری و میر محمد نعیم، نعیم تخلص و پروانہ علی شاہ پروانہ مراد آبادی و میاں عشرت ہذا ال و حکیم کبیر حسنا کہ از قدیم در سرکارش بود و فقیر حقیر مصحفی از عامزان مجلس او بود۔

اس افسانہ میں جو تذکرے کی صورت میں پیش کیا گیا ہے۔ مولف نے سب

کچھ بیان کیا ہے لیکن امیر کے کلام پر ایک لفظ بھی تنقیدی نہیں کہا۔ امیر کے دربار کے شعرا کا ذکر ہے، ان کے شاعرانہ ذوق کا تذکرہ ہے، سیاسی واقعات قلمبند کئے گئے ہیں اور حافظ رحمت خاں کی شکست کے بعد ان کی وفات کا بیان ہے، یہ تفصیلات سب موجود ہیں۔ لیکن کام کی بات کا کہیں پتہ نہیں اس کے بعد ان کے کلام کا انتخاب درج کر دیا گیا ہے، یہ امیر کے تذکرہ کا اختتام ہے، اور ہمارے خیال میں مصحفی کے زمانہ کے لحاظ سے یہ بہت سیر حاصل تذکرہ ہے۔

مصحفی کے تذکرے کی چند خصوصیات یہ ہیں جو ذیل میں درج کی جاتی ہیں۔

(۱) مصحفی کے دور کی لسانی اہمیت، اس کے بارے میں ڈاکٹر عبدالحق صاحب اپنے مقدمہ میں یوں رقم طراز ہیں۔

"مصحفی کا زمانہ معمولی نہیں تھا۔ یہ اردو زبان کی ترقی و فروغ کا نہایت ممتاز دور ہے۔ اگرچہ فارسی کا رواج عام تھا، مکتبوں اور مدرسوں میں فارسی کی تعلیم برابر جاری تھی لیکن اردو زبان رفتہ رفتہ زور پکڑتی جاتی تھی، اور مصحفی کے زمانہ میں تو اس نے یہ قوت حاصل کر لی تھی کہ ہمارے مستند شاعر فارسی کو چھوڑ کر اردو کیطرف مائل ہو رہے تھے۔ اپنے حال میں لکھتے ہیں۔

بمقتضائے رواج زمانہ آخر کار خود را معروف بہ ریختہ گوئی داشتہ بملائے ایں کہ رواج شعر فارسی در ہندوستان بہ نسبت ریختہ کم است و ریختہ ہم ترقی تا بہ پایۂ اعلی فارسی رسیدہ (بلکہ از و بہتر گردیدہ)"

مصحفی کے زمانہ میں معلوم ہوتا ہے کہ شعرا اردو اور فارسی دونوں فکر سخن کرتے تھے۔ ایہام کا حال اوپر درج کیا جا چکا ہے۔

بیدآر کے بارے میں لکھتے ہیں "کم کم شعر فارسی ہم می کند" پروانہ کے حال میں کہتے ہیں "در کمی عمر اکثر کتب فارسی تحصیل نمودہ و دوادین تذکرہ ہائے اساتذہ فراہم آوردہ قدرے شعر گوئی دولت طبع بدرجہ بلیغ بہم رسانده" سراج الدین علی خاں آرزو کے ادبی رجحان کو یوں بیان کیا ہے، "از خدمت میر عبدالصمد سخن استفادہ ہا نمودہ در عہد خویش از ہمگناں بر آمدہ و ازیں جہت در حضور بادشاہ دیں پناہ بخطاب ملک الشعرا سرفرازی یافتہ۔"

"قائم کے لئے لکھا ہے "کم کم خیال شعر فارسی ہم کردہ میکند" مگر اردو تیزی کے ساتھ ترقی کر رہی تھی۔ اور خوش فکر شعرائنے یہ محسوس کر لیا تھا کہ آگے چل کر شاعری کی زبان ہندوستان میں اردو ہو گی نہ کہ فارسی۔

(۲) مصحفی نے بڑی عمر پائی، کہا جاتا ہے کہ اردو کا کوئی شاعر اتنے دن تک نہ جی سکا، پھر لطف یہ ہے کہ وہ دہلی، لکھنؤ اور ٹانڈے میں رہے۔ فرخ آباد آئے، بسولی پہنچے، امروہہ تو خیر ان کا وطن ہی تھا، اس حساب سے وہ یوپی کے ان تمام مرکزوں سے بخوبی واقف تھے۔ جہاں شعرا کے مجمع ہو سکتے تھے۔ ویسے تو وہ حاتم سے لے کر نصیر کے زمانہ تک زندہ رہے۔ اگر وہ صرف دہلی ہی میں مقیم رہتے تو شاید ان کی ذاتی واقفیت اتنی وسیع نہ ہوتی لیکن ان کے پاؤں میں پرکار تھی۔ بہت سے بزرگوں کو انھوں نے دیکھا تھا بہت سے شعرا ان کے ہمعصر اور ساتھی تھے اور بہت سے ان کی شاگردی کے زمرہ میں داخل ہوئے۔ ایسی صورت میں ان کے تذکرہ کی قدر و منزلت بہت بڑھ جاتی ہے"

(۳) گو تنقیدی مواد کم ہے، لیکن اس میں ذرا بھی شک نہیں کہ مصحفی کی

راتیں رقیع اور صحیح ہیں، سودا کے بارے میں لکھتے ہیں۔

"روانی طبع نظیر خود نداشت" "غزلہا کے آبدار و قصیدہ ہائے سحرکار"

نقاش اول نظم قصیدہ در زبان ریختہ اوست، حالاہر چہ گوید پیرو تتبعش خواہد بود" حضرت مظہر کی غزل گوئی کا تذکرہ ان الفاظ میں کیا ہے۔

"درتمام دیوانش فصاحت و بلاغت زبان استاد جلوۂ ظہور می دہد۔ فی الحقیقت نقاش اول زبان ریختہ باین وتیرہ باعتقاد فقیر مرزا است بعدہ تتبعش بہ دیگراں رسیدہ۔

میر کی یوں تعریف کی ہے۔

"شخص صاحب کمال است۔ اکثر در فن ریختہ اورا در پلّہ مرزا رفیع سودا گرفتہ اند و اکثر در غزل و مثنوی بہتر از مرزا قیاس می کنند، غرض ہرچہ ہست استادی ریختہ بود مسلم است"

مصحفی شاید پہلے شاعر ہیں جنھوں نے میر حسن کی مثنوی سحرالبیان کے حسن و کمال کا صحیح اندازہ کیا۔

"دیوان ضخیم و مثنویہائے متعددہ در سلک نظم کشیدہ خصوصًا در مثنوی آخر کہ سحرالبیان نام دارد ید بیضا نمودہ، الحق کہ کار کار اوست قطع نظر از بلاغت شاعری زبانش بسیار بامزہ و شیریں و عالم پسند افتاد"

آتش اس زمانہ میں کم عمر تھے مگر فکر سخن کرنے لگے تھے۔ مصحفی نے ان کے بارے میں کیسی صحیح پیشین گوئی کی ہے۔

یکے از بے نظیرانِ روزگار خواہد شد"

اور رنگین کے بارے میں کیا خوب کہا ہے۔

"ہر چند چنداں بہرہ از علم ندارد اما ذکاوت طبعش بر صاحب علمان غالب"!

(۴) مصحفی نے ایک اور مشکل کو اپنی لیاقت سے آسان کر دیا، اپنے ہمعصروں کے بارے میں رائے زنی کرنا کچھ آسان نہیں لیکن مصحفی نے اپنے ہمعصروں کے بارے میں صحیح اور بے لاگ رائیں ظاہر کی ہیں۔ جس سے پتہ چلتا ہے کہ وہ اپنے ذاتی معاملات اور تعلقات تذکرہ نویسی سے جدا رکھتے تھے اور دشمن دوست کے بارے میں صحیح رائے پیش کرنا اپنا اہم فرض سمجھتے تھے۔

"گلشن ہند" اس کے مولف مرزا علی متخلص بہ لطف تھے، یہ جان گلکرائسٹ کی فرمائش سے ۱۸۰۱ء میں تذکرہ گلزار ابراہیم سے مع اضافوں کے اردو زبان میں مرتب کیا گیا تھا۔ گلزار ابراہیم ۱۷۸۴ء میں لکھی گئی تھی، مارکوئس آف ولیزلی (گورنر جنرل کشور ہند) کے زمانہ میں بمقام فورٹ ولیم کلکتہ ایک محکمہ قائم کیا گیا تھا۔ جس کا ابتدائی اور اصلی مقصد یہ تھا، جو انگریز یہاں ملازمت اختیار کرتے ہیں ان کی تعلیم کے لئے اردو کی مناسب اور مفید کتابیں تالیف کرائی جائیں، اس محکمہ میں علما اور شعرا کی ضرورت تھی، کرنل اسکاٹ سے اس کی تحریک کی گئی۔ ان کے سامنے میر صاحب کی تقریب ہوئی لیکن" علت پیری سے یہ بیچارے مجہول کے محمول ہوئے اور جوانان نومشق مربی گری سے قوت بدنی کے مقبول ہوئے غالباً اس جگہ کے لئے میر شیر علی افسوس کا انتخاب ہوا، کاش میر صاحب کا انتخاب ہوتا ....."

اس کی چند نمایاں خصوصیات ملاحظہ ہوں ۔

(۱) یہ تذکرہ اردو زبان میں مرتب کیا گیا۔ اس کے پڑھنے سے انیسویں صدی کے ابتدائی حصہ کی اردو کا اندازہ ہوتا ہے۔ چند نمونے پیش کرنے کے قابل ہیں ۔

"نام نامی اور اسم گرامی اس بادشاہ عشرت دوست کا......

ابوالحسن تاناشاہ ہے۔ سلاطین زمادار اور خواقین عالی مقدار دکھن سے تھا، اگرچہ شہرہ عیش و نشاط کا اور آوازہ مسرت و انبساط کا ایک اس عیش مجسم کے ماہ سے ماہی تک مشہور ہے۔ لیکن تھوڑا سا احوال اس سریر آرائے بارگاہ عیش و کامرانی کا یہاں لکھنا ضروری ہے"

قاسم کے بارے میں لکھتے ہیں۔

"طوطی کو اقرار تلخ گفتاری کا سامنے اس شیریں مقال کے، اور خامۂ مانی کو اظہار فرسودہ زبانی کا روبرو اس نازک خیال کے، صفائے بندش سے اس کے آئینہ کو طلب صفائی دام اور خجالت سے اس کلام رنگین کے گل کو شکستہ رنگی سے کام، آبداری اس نظم صدایہ در کی رشک افزا آب گوہر کی، اور موج زنی اس طبع معنی خیز کی حسد انگیز چشمہ کوثر کی ....."

انیسویں صدی کے اوائل کی یہ زبان ہے، الفاظ کا دروبست اور مقفیٰ و مسجع ترکیبیں ان کے زمانہ کی نگارش کی خصوصیات تھیں ۔

(۲) اس تذکرہ سے اس زمانہ کے تاریخی حالات بھی معلوم ہوتے ہیں، مثلاً آصف کے اور آفتاب کے بیان میں یہ درج ہے۔

"چنانچہ شاہ عالم کے حال میں ان کا بزمانۂ ولی عہدی عماد الملک کے خوف سے دلی چھوڑنا، باپ کا دھوکے سے فیروز شاہ کے کوٹلے میں قتل ہونا اور سان کا ۱۱۷۳ھ میں تخت نشین ہونا، رام نرائن سے جنگ دلیر خاں کی دلیری اور جاں نثاری فتح و نصرت کا حاصل ہونا وغیرہ وغیرہ بالتفصیل لکھا ہے۔ اور آخر میں کور نمک سنگ دل غلام قادر خاں روہیلے کا دردناک واقعہ بھی درج کیا ہے اور بادشاہ کی دردناک غزل بھی نقل کر دی ہے جس میں یہ واقعہ منظوم ہے۔

صرصر حادثہ برخاست بے خواری ما	داد برباد سر و برگ جہانداری ما
آفتاب فلک رفعت شاہی بودیم	بر ود در شام زوال آہ سیہ کاری ما
چشم ما کندہ شد از دست ملک بہتر شد	تا نہ بینم کہ کند غیر جہانداری ما
داد افغان بچہ شوکت شاہی برباد	کیست جز ذات مبرا کہ کند یاری ما

(۳) اور معاشرتی امور پر بھی کافی روشنی پڑتی ہے۔ مثلاً انجام کے بیان میں دربار شاہی رشک و حسد، امرا کا فن شاعری سے بالعموم مایوس ہونا۔ اور ان میں سے بعض کا فن موسیقی سیکھنا، پہیلی اور مکرنی کہنے کا رواج پذیر ہونا سب کا تذکرہ موجود ہے اور آخر یہ بھی بتایا گیا ہے اور انجام کس طرح درباریوں کی رقابت کی وجہ سے قتل کیے گئے۔ یہاں تک کہ عوام الناس کو عرصہ تک یہ تردد رہا کہ اس قتل کی سازش میں خود شاہِ وقت شریک تھے۔

"اکثر اسباب فہم کو گمان تھا کہ یہ اشارہ بادشاہ ہے اور امر جہاں پناہ کا ہے۔

اسید (مرزا محمد رضا) کے بیان میں مولف نے احوال محمد سید حسین علیخاں کی امیر الامرائی کا اور صوبہ داری دکن کی جلوہ فرمائی کا درج کیا گیا ہے اور اس جنگ کے چند واقعات لکھے ہیں۔ جو محمد فرخ سیر اور محمد معز الدین کے

درمیان واقع ہوئی تھی۔ اس جنگ میں محمد فرخ سیر فتح یاب ہوئے اور سید عبداللہ خاں کو سرفروشی اور دلیرانہ کارگزاری کے صلہ میں وزارت عطا ہوئی اور ان کو یہ خطاب عطا ہوا۔

"قطب الملک، یار وفادار، سید عبداللہ خاں بہادر ظفر جنگ" اور حسین علیخاں کو میر بخشی ہونے کے سوا منصب ہفت ہزاری عنایت ہوا، اسی سلسلہ میں قزلباش خاں کے علم مجلس کے سلیقہ کا ذکر درج ہے اور معلوم ہوتا ہے کہ یہ سلیقہ اس زمانہ میں کامیابی کے لئے کس قدر سودمند ہوتا تھا۔ قزل باش خاں اسی سلیقہ کی بدولت مراتب اعلیٰ پر پہنچے ان ہی کے بیان میں یہ بتایا گیا ہے کہ دلی کو کس قدر عزیز رکھتے تھے۔ اور عمر کے آخری حصہ میں کس قدر ذوق وشوق کے ساتھ دلی میں آکر آباد ہوئے۔

اس زمانہ کے امرا کی معاشرتی زندگی کا نقشہ دیکھنا ہو تو مخلص کا بیان دیکھئے۔

"ہمیشہ خوش وقت اور خوش زندگانی بنگالے میں بہت کیفیت کے ساتھ انھوں نے گزر کی، اوقات بیشتر عیش وکامرانی میں بسر کی ہے، شب و روز عیش و عشرت سے کام تھا، اور رات دن وقت احباب گردن صراحی اور لب جام تھا۔"

اس تذکرہ میں بعض اکابرین پر غیر ضروری، ناروا اور مہمل اعتراضات کئے ہیں جن سے پتہ چلتا ہے کہ مولف اپنے مذہبی خیالات اور جذبات سے کس قدر بے دست وپا تھا مثلاً۔

مظہر۔ جان جاناں۔ علی لطف نے دوسرا پارہ اضافہ کیا ہے پہلا علی ابراہیم کا ترجمہ ہے۔ علی ابراہیم نے شہادت کے قصہ

کو بالکل سادہ الفاظ میں لکھ دیا ہے "گویند بہ سبب تعصب
مذہب منع تعزیۂ سیدالشہدا علیہ السلام می نمود، بدیں جہت
زدست یکے از ساکنانِ دہلی مقتول شد۔"
ان کی وفات کو یوں لکھا گیا ہے، گیارہ سو چرانوے ہجری تھی کہ اس
روشن ساز مسائل صدیقی نے اور اس مصقلہ پرداز احکام فاروقی نے اس
آئینہ زنگار آلود دنیا سے منہ پھیر لیا۔
شاہ ولی اللہ سرہندی جس کا مطالعہ ظاہر کرتا ہے کہ مترجم نے اپنی
طرف سے خاصی ہجو کی ہے۔ ان کی تصنیف کردہ دو کتابیں بیان کی جاتی ہیں۔
"تحفۂ اثنا عشریہ" اور "ردرِ روافض" حالانکہ یہ بھی کہا جاتا ہے کہ یہ کتابیں
یا ان میں ایک کتاب ان کی نہیں ہے۔ ان کتابوں کے بارے میں فرماتے ہیں۔
"سچ تو یہ ہے دیکھنے سے اس کتاب کے استعداد اس بزرگ
زادے کی معلوم ہوتی ہے کہ کیا دریا فصاحت کا بہایا ہے کیوں نہ ہو
آخر کیسے باپ کا بیٹا ہے، فی الواقع عالی مقداروں کے عالی مقدار
ہی ہوتے ہیں اور نابکاروں کے نابکار بقول ایک شاعر کے۔

شیر کے بچے میں جزش شیر سے افزود ہے
بھونک میں کتے کی بلی کی سگی موجود ہے

ایسے جلیل القدر بزرگانِ دین کی یہ ہجو ملیح مؤلف کی خوش مذاقی کا
ثبوت نہیں ہے۔ خیر یہ تو ہجو ملیح ہے اور جس کے جواز میں مؤلف کا مذہبی
جذبہ پیش کیا جا سکتا ہے۔ لیکن مولف نے بعض واقعات صریحاً غلط اور

بے بنیاد لکھے ہیں جن کو پڑھ کر نہایت درجہ تعجب ہوتا ہے مثلاً مکہ مسجد کا کھدنا۔ صفحہ ۲۱۱ پر تانا شاہ کا حال دیکھئے :۔

"اگرچہ ملک گیری، اور کشور کشائی کے معاملہ کو سمجھنا۔ شاہانِ عالی تبار پر ختم ہوا ہے، گدائے گوشہ نشیں کو دخل ان امورات میں کیا ہے لیکن بعضے دانشمند کہتے ہیں کہ خلد مکاں نے استیصال بادشاہان دکن کا جو اس محنت سے کیا اور مکہ مسجد کھدوا کے وہ کچھ مظلمہ اپنی گردن پر لیا، خدا جانے اس حرکت کا کیا مفاد ہے۔ تحصیل حاصل سے بھی اس میں کچھ کیفیت زیادہ ہے۔

یہاں بھی اغلباً مؤلف کا مذہبی جوش کار فرما ہے لیکن اس میں شک نہیں کہ یہ تذکرہ فی الجملہ میر کے "نکات الشعرا" سے قدرے بہتر ہے۔ اگر اس کے مؤلف صحت اور صداقت کا پاس و لحاظ رکھتے تو یقیناً یہ تذکرہ بہت بہتر ہوتا۔ میر کے پاس مواد بہت کم ہے ان کی معلومات بہت محدود ہیں لیکن ان میں اتنی خوبی ضرور ہے کہ وہ جو کچھ لکھتے ہیں وہ پکا اور سچا ہوتا ہے قیاسات اور من گھڑت باتوں کو انھوں نے نکات الشعرا میں جگہ نہیں دی جو بات معلوم نہ ہوئی صاف لکھ دیا۔ "معلوم نیست"۔

گلزار ابراہیم میں مرثیہ کے متعلق معلومات حاصل ہوتی ہیں۔ خواجہ برہان الدین اسد یار خاں، مرزا ظہور علی خلیق، خلیفہ سکندر، شاہ قلی خاں صبر فیض آبادی۔ یہ سب کامیاب اور اچھے مرثیہ لکھنے والے تھے۔ اسی طرح مثنوی کے ذیل میں سعادت امروہوی، سلیم عظیم آبادی، فضل دکنی

فدوی لاہوری، کمترین دہلوی، مجنون، ممتاز، اشرف، تسبل وغیرہ کا نام کیا جا سکتا ہے۔

مترجم کی چند در چند خامیوں کا ذکر ڈاکٹر عبدالحق نے ان الفاظ میں کیا ہے۔

(۱) اسلوب بیان کی پیچیدگی، اور بیجا طوالت کے علاوہ علی لطف کے ترجمہ میں چند اور نقائص بھی ہیں، اگر علی لطف، علی ابراہیم کا بعینہٖ ترجمہ کر دیتے تو غالباً اپنے ترجمے کو گلزار ابراہیم کی بعض اصلی خوبیوں سے محروم نہ کر لیتے۔

(۲) جہاں جہاں علی ابراہیم کے ذاتی حالات اور خیالات کی جھلک نظر آتی تھی، علی لطف نے اس کو بالکل نیست و نابود کر دیا۔

(۳) گلزار ابراہیم میں بعض باتیں ایسی تھیں جو بعینہٖ پیش کر دینے کے قابل تھیں۔ ان کا ترجمہ کرنا کئی لحاظ سے نامناسب تھا۔

(۴) بعض باتیں ترجمہ میں ایسی بھی نظر آتی ہیں جن سے معلوم ہوتا ہے کہ انھوں نے چند حالات اور خیالات کا اپنی جانب سے عمداً اضافہ کیا اور جو اس بات کے کافی شاہد ہیں کہ علی لطف اپنے مذہبی معتقدات کو اپنے ترجمہ میں جھلکائے بغیر نہیں رہ سکے۔

مترجم کے خلاف یہ سنگین اور وزنی الزامات ہیں۔ لیکن معلوم ہوتا ہے کہ علی لطف نے ترجمہ نہایت آزادانہ طور پر کیا اور اس ترجمہ میں جو چاہا بڑھایا، اور جو چاہا کم کیا۔ بہر حال اپنی شخصیت اور کردار کے نقوش انھوں نے اس ترجمہ پر ایسے چھوڑے ہیں کہ اب ان کو مٹانا آسان نہیں۔

اغلباً ایسا کرنا زمانہ کی روش کا تقاضا تھا اس زمانے میں ترجمہ کی صداقت اور دیانت پر زیادہ زور نہ دیا جاتا تھا۔

گلشنِ بے خار، شیفتہ

تذکرۂ اشعارِ زبان اردو

مطبوعہ ۱۲۵۳ھ مطابق ۱۸۳۷ء در مطبع لیتھو گریفک دہلی اخبار آفس۔ باہتمام مولوی محمد باقر سپرنٹنڈنٹ مطبع

یہ تذکرہ بڑی تقطیع پر تقریباً چار سو صفحات پر پھیلا ہوا ہے۔

شیفتہ، غالب، اور مومن کے ہمعصر تھے اور اپنے زمانہ کے ایک باوضع باوقار اور ممتاز رئیس تھے، ان کو اردو اور فارسی دونوں سے خاص لگاؤ تھا۔ اور دونوں میں فکرِ سخن کرتے تھے۔ اردو میں شیفتہ اور فارسی میں حسرتی تخلص تھا۔ اپنے زمانہ میں علم و ادب کے بڑے قدرداں تھے، اور شعرا کا ذکر اس میں کیا گیا ہے اور اس صدی کے پہلے کے شعرا وہ لئے گئے ہیں جو مشہور ہیں۔ اور جن کے مشاعرانہ کارنامہ شیفتہ کے زمانہ تک مروج اور مقبول تھے۔ تذکرہ کے مطالعہ سے پتہ چلتا ہے کہ شیفتہ جس قدر سنجیدہ اور متین رئیس تھے اُتنے ہی وہ علم و فضل میں یکتائے روزگار تھے، چنانچہ اس تذکرہ میں جو متانت اور وزن پایا جاتا ہے وہ تذکروں میں مشکل سے ملتا ہے۔ شیفتہ ناقد بھی بہتر ہیں اور شعرائے کے بارے میں ان کی رائیں خاص اہمیت رکھتی ہیں، آزردہ نے میر کے بارے میں لکھا ہے: "پستش بہ غایت

پست و بلندش بغایت بلند" شیفتہ نے اس کا بڑا معقول جواب دیا ہے۔

"پست و بلند کہ در کلامش مبنی در رطب و یابس کہ درا بیات آتش بگری نظر نکنی و از تلاش نیفگنی کہ گفتہ اند، فرد

" شعر گر اعجاز باشد بے بلند و پست نیست!
در ید بیضا ہمہ انگشتہا یک دست نیست

آگے چل کر کہا ہے۔

از اقسام شاعری در قصیدہ فکر خوشے نداشتہ چند آنکہ غزلش بلند مرتبہ تر است"

شیفتہ نے میر کی غزلوں کو ان کے قصیدوں سے بہت بہتر مانا ہے آج بھی ناقدین اسی کو تسلیم کرتے ہیں۔ پھر ان کے لکھنؤ جانے کا ذکر کیا ہے اور لکھا ہے۔

در لکھنؤ می گزرانید و ما یحتاج از سرکار نواب وزیر الملک بہادر می یافت، ہمدرد آنجا بسیر ملک عدم شتافت ...."

یہ تردید ہے " آب حیات " کے بیان کی جس سے ظاہر ہوتا ہے کہ شیفتہ نے بڑی تحقیق اور تلاش کے بعد یہ تذکرہ مرتب کیا ہے، شاید اس کی وضاحت کی چنداں ضرورت نہیں ہے کہ " آب حیات " میں ادب کی لطافت اور زبان کا چٹخارہ جس قدر زیادہ ہے اسی قدر یہ تصنیف تحقیق اور تنقید کے جوہر سے عاری ہے۔

سودا کے بارے میں شیفتہ کہتے ہیں۔

"استاد مسلم است دور فنونِ سخنوری از ہمہ پیش قدم لطف طبعش چوں عشوۂ دلدار سراپا ناز، از ہر رگ و پے نظمش می بارد ......"

"بافنون شاعری مناسبت تام دارد و بر اصناف سخن قدرت تمام و آنکہ بین الانام شہرت پذیر است کہ، قصیدہ اش بہ از غزل است حرفیست ہمل، بزعم فقیر غزلش بہ از قصیدہ است و قصیدہ اش بہ از غزل ....."

آج تک یہ مشہور چلا آتا ہے کہ سوداؔ قصیدہ کے بادشاہ ہیں۔ لیکن غزل کے مرد میدان نہیں، شیفتہؔ نے سوداؔ کی غزلوں کی قدر و قیمت واضح کی ہے اور ان کی غزلوں اور قصیدوں کو بہتر سے بہتر بتایا ہے۔

قائمؔ کی شوخ نگاری کی جانب یہ اشارہ موجود ہے: "در قطعات و رباعیات مضامینے کہ دلالت بر شوخیٔ فکرش کنہ از طبعش تراویدہ" مصحفیؔ کے بارے میں فرماتے ہیں "گزیدۂ اشعارا ور در نہایت رتبت و اعلا مرتبت عالی است" مجنوںؔ کے کلام کی خوبی کی یوں داد دی ہے "طرز گفتارش خیلے دلچسپ و دلنشیں است و ملاحت کلامش نہایت عذب و شیریں، در بستن مضامین بیگانہ یگانہ است"، تاباںؔ کے لئے لکھا ہے "چوں رودے خویش طبع خوشے داشت" بیانؔ کے کلام کا جائزہ ان الفاظ میں لیا ہے: "حدیثش شیریں و دلآویز سخنش نمکین و شور انگیز۔"

"گلشن بیخار"، کی چند خصوصیات یہ ہیں:۔

۱۔ یہ تذکرہ اور تذکروں کے مقابلے میں جن کا اوپر ذکر آچکا ہے زیادہ اہتمام اور ذمہ داری کے جذبہ کے ساتھ لکھا گیا ہے۔

۲۔ اس تذکرہ میں شیفتہ نے پوری کوشش کی ہے کہ شاعر کے زیادہ سے زیادہ حالات معلوم کرکے درج کئے جائیں۔

۳۔ شیفتہ کے یہاں تنقید کا پہلو زیادہ جاندار، زیادہ نمایاں اور زیادہ صحیح ہے۔

۴۔ مؤلف کو اپنے فرض کا احساس ہے اور اس نے ذاتی تعلقات سے متاثر ہوکر شاعر کے کلام کی تعریف نہیں کی ہے۔

۵۔ صاحب تذکرہ نے ہر شاعر کے بارے میں اپنی رائے جو عموماً صحیح ہوتی ہے بے کم و کاست مختصر الفاظ میں بیان کر دی ہے۔

۶۔ شعرا کے کلام کا نمونہ جو پیش کیا گیا وہ کافی غور و خوض کے بعد منتخب کیا گیا ہے۔

۷۔ مؤلف نے کوشش کی ہے کہ جہاں تک ممکن ہو ہر شاعر کے خاندان کا حال بیان کر دے، اکثر مقامات پر شاعر کے تلمذ، عام حالات اور مشاغل پر بھی روشنی ڈالنے کی کوشش کی ہے، جس کی وجہ سے اس تذکرہ کی اہمیت اور تذکروں کے مقابل میں زیادہ ہوگئی ہے۔

نکات الشعرا میں مصطفٰے خاں یکرنگ کے بارے میں لکھا ہے۔

شاعر ریختہ، معاصر بین آمدہ، میگویند کہ بسیار چسپاں اختلاط

وآشنائے درست بود، از احوال او خوب اطلاع ندارم۔ از دست"

یکرؔد کے بارے میں یہ ارشاد ہوتا ہے،

"یکرد تخلص، مردے بود، شاگرد میاں آبرؔو،
بر احوالش اطلاع ندارم، مگر دو سہ مرتبہ در مجالس ریختہ دیدہ ام۔ باآنکہ ہیچمدان فن ریختہ بود ولیکن خود را ہمہ داں می شمرد، از دست"

ان کو غور سے پڑھنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ میر صاحب کے نزدیک یہ یکرنگؔ و یکرؔد کا قصور تھا کہ ان کے حالات مولف تک نہ پہنچ سکے میر صاحب کے یہ شایانِ شان نہ تھا کہ وہ ان کے حالات معلوم کرنے کی کوشش کرتے۔ شیفتہؔ اس کے برخلاف حالات معلوم کرنے کے لئے پوری جدوجہد پر آمادہ ہیں میر صاحب اپنے حجرہ سے باہر قدم نکالنا اپنی توہین تصور کرتے ہیں، علاوہ ازیں میر صاحب کا طرزِ تحریر مربیانہ ہے، ویسے اپنے آپ کو انھوں نے جا بجا "بندہ" "فقیر" "ہیچمدان" لکھا ہے لیکن ان کے مربیانہ لہجہ میں کہیں فرق نہیں آنے پاتا ان کے لہجہ میں انانیت و شفقت کا عجیب و غریب امتزاج ہے۔ شاعر پر شفقت بھی فرماتے ہیں، ان کو دعائیں بھی دیتے جاتے ہیں، لیکن اپنی انانیت اور خداوندیت کو ایک لمحہ کے لئے بھی فراموش نہیں ہونے دیتے۔

یہاں ضروری معلوم ہوتا ہے کہ ہم ان تذکروں کی چند نمایاں خصوصیات پر غور کریں۔ ہمیں دو چار باتیں ایسی ملتی ہیں جو سب میں مشترک ہیں۔ مثلاً۔

سب تذکرہ نویس صوفیائے کرام کی بڑی عزت کرتے ہیں اور ان کا حال بڑی عقیدت اور احترام کے ساتھ بیان کرتے ہیں۔ میر صاحب نے "میاں صاحب" میاں خواجہ میر سلمہ اللہ تعالیٰ" کا تذکرہ ان الفاظ سے شروع کیا ہے۔

"جوش بہار گلستاں سخن، عندلیب خوش خوان چمن، این فن زبان گفتگویش گرہ کشائے زلف شام مدعا، مصرع نوشتہ اش، بر صفحۂ کاغذ از کاکل صبح خوشنما، طبع سخن پرداز اوسرو مائل چمنستان انداز ست....." بزرگ و بزرگ زادہ جوان صالح، از درویشی بہرہ دانی دارد، فقیر را بخدمت او بندگی خاص است .... خلف الصدق حضرت خواجہ ناصر صاحب سلمہ اللہ تعالیٰ است کہ مقتدائے عالم است...."

اور حضرت امیر خسرو رحمتہ اللہ علیہ کو ان الفاظ سے یاد کیا ہے۔

"جمع کمالات و صاحب حالات، فضائل او اظہر من الشمس است"

دردؔ کے بارے میں شیفتہؔ یوں رقمطراز ہیں :-

"عدد فضائل صوری و کمالات معنوی وے خارج از حد رقم و بیرون از نیروئے قلم است، یارت از وارستگی و انقطاع

ایشاں شرح و ہدیا بذکر ورع و تقوی پرداز دیا از
تہذیب باطن و تزکیۂ نفس حرف زند یا از گداختگی دل پشتی
جگر و درد مندیٔ خاطر باز گوید ....."

اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس زمانہ میں سوسائٹی صوفیائے
کرام کو کس نظر سے دیکھتی تھی اور ہر طبقہ میں ان کا کس قدر احترام کیا جاتا
تھا۔ اسی طرح رؤسا اور ارباب دول کی قدر و منزلت کی جاتی تھی ۔
رؤسا اور ارباب دول بالعموم شعر و شاعری سے مانوس ہوتے اور شعرا
کی خدمت کرتے رہتے تھے ، دوسری سوسائٹی میں اس وقت تک مساوات
کا جذبہ پیدا نہیں ہوا تھا ، رئیس محض اپنی ریاست کی بنا پر بھی واجب
التعظیم اور لائق تکریم تھا تذکروں میں ان کا ذکر بھی ادب سے کیا
جاتا ہے ۔ شاہ عالم بہادر بادشاہ غازی کے بارے میں یہ کہنا۔

" نور معدلتش بسیط زمین را چوں آفتاب عالمتاب
روشن ساختہ و ہمائے دست تاج بخشش بر سر
ذرات خاک از قاف تا قاف سایہ انداختہ ....."

اگر وضعداری نہیں تو اور کیا ہے ، اور نواب وزیر
آصف الدولہ بہادر یحییٰ خاں کے بارے میں یہ فرمانا ۔

" شور سخا وتش غلغلہ در چار دانگ عالم انداختہ و برق
شمشیر سطوتش زہرہ شیران آہنی چنگال آب ساختہ "

زمانہ کی روش بھی ہے اور اپنے ذریعہ آمدنی کو استوار کرنا بھی کیونکہ شعرا بالعموم ان ہی ارباب دول کے دامن دولت سے وابستہ تھے، اور ان کی کامیابی ان ہی کے فیض وکرم پر موقوف تھی۔

جس طرح صوفیائے کرام اور روسائے عظام کی منقبت میں صفحہ کے صفحہ رنگے گئے ہیں۔ اسی طرح شعرائے نامور کی مدح میں تفصیل اور مبالغہ سے کام لیا گیا ہے۔ میر تقی میر۔ سودا، غالب، مومن، مصحفی یقین، قائم ان کے حالات سب مولفین نے شاعرانہ انداز میں لکھے جس سے عبارت کو زور شور تو ضرور پیدا ہو گیا۔ لیکن ہماری اطلاعات میں کوئی معتد بہ اضافہ نہیں ہوتا۔ سب کا انداز بیان تقریباً یکساں ہے۔ ملاحظہ ہو۔

"بے بہا لعل کان سخندانی، یک دانہ گہر دریائے معانی فرمانروائے اقلیم سخن، پایہ بلند ساز ایں فن مہر سپہر نکتہ دانی، واقف سیر آسمانی، شاعر حکمت پرور، حکیم سخن گستر، فرید عصر، یکتائے دوراں ...."

(مومن) گلشن بیخار۔

یہ الفاظ کا انبوہ محض عبارت آرائی ہے جو مومن کے لئے اسی آسانی کے ساتھ استعمال کئے جا سکتے ہیں جیسے غالب اور ذوق کے لئے، اس عبارت میں نہ مومن کا ذاتی نقش موجود ہے اور نہ غالب کا،

جامہ دار کا شیر دانی ہے جو چاہے زیب تن کرے۔

ذوقؔ کی ثنا و صفت ملاحظہ ہو۔

آئینۂ طوطی بلاغت است و طوطی شکرستان فصاحت جامۂ سحر بیانی بیبالائش راست و دامن آتش زبانی از باد نفسش شعلہ افزا است، رنگینیٔ خیالش جلوۂ لالہ و گل بہ نظرمی فزاید و شمع فکرتش پروانہ دار دل می رباید "

(گلشن بیخار)

یہ بھی جامہ دار کا شیر دانی ہے۔ اسی وضع قطع، اسی سج دھج کا، اسے چاہے ذوقؔ زیب تن فرمائیں، چاہے مصحفیؔ کو عطا کر دیا جائے یہی انداز بیان میر صاحب نے اختیار کیا تھا، آرزوؔ کے بارے میں لکھتے ہیں۔

" آب و رنگِ باغ نکتہ دانی، چمن آرائے گلزار معانی متصرفِ ملک زور طلب بلاغت، پہلوان شاعر عرصہ فصاحت ......"

تنقیدی لٹریچر کے لئے نہ الفاظ موزوں ہیں، نہ یہ طرز انشاء ناقد کے لئے مناسب ہو سکتی ہے۔ مگر زمانہ کے رنگ ڈھنگ کا اتباع کرنا سب پر فرض تھا۔ خصوصاً اس لئے کہ ہندوستان کا وہ عہد نہایت قدامت پرست تھا اور اس قدامت پرستی کو نازشِ شرافت تصور کیا جاتا تھا، قدامت پرستی کی بدولت شرافت کا معیار تو ضرور

عرصہ تک منہدم نہ ہوئے، لیکن اردو علم کا سرمایہ تنقیدی ادب سے ضرور تہی رہا، عبارت آرائی کے کنگورے بلند سے بلند تر ہوتے گئے اور اسی تناسب سے شعر و شاعری بے کیف اور مردہ ہوتی گئی اردو ادب کو صالح خون کی ضرورت تھی۔ اسے یہ جنسِ گرانمایہ مدت تک حاصل نہ ہو سکی۔ اسی وجہ سے حالؔی کے زمانہ تک اردو میں تنقیدی لٹریچر بہت مایوس کن اور حوصلہ شکن ہے۔

پرنسپل عبدالشکور

تنقید ۔۔۔ سرسیّد کے دور میں

۱۸۵۷ء کے ہنگامے کے بعد ہندو پاکستان کے مسلمانوں میں غالباً پہلی دفعہ اپنی علیحدہ قومیت اور اس کے تحفظ کا احساس پیدا ہوا۔ آغاز میں یہ احساس خالصتہً اصلاحی نوعیت کا حامل تھا۔ اردو ادب میں جو کچھ انقلابات سرسید کی تحریک کے زیر اثر واقع ہوئے۔ ان کی تہہ میں اس علمی اور اصلاحی تحریک کا اثر برابر کار فرما رہا۔ اس دَور میں پیدا ہونے والے ادب پر مجموعی حیثیت سے ایک نظر ڈالیے تو نہ صرف یہ کہ ہندو مصنفین کے نام اکّا دُکّا نظر آنے لگے۔ بلکہ ادبی تصنیفات میں تمام تر مسلمان قوم ہی کو مد نظر رکھا گیا ہے۔ چنانچہ اس لحاظ سے جب ہم اردو تنقید کا جائزہ لیتے ہیں تو یہ بات بالکل واضح ہو جاتی ہے، کہ ادبی یا جمالیاتی روایت کی بجائے اب ایک قومی یا ملّی روایت تشکیل پا رہی تھی، اور اس روایت نے اپنا تاکید و اصلاحی علوم و فنون اور تنقیدی نظریات سے حاصل کیا۔ اس دور کا نقاد عربی فارسی علوم پر حاوی تھے، ان کی تعلیم قدیم ڈھنگ پر ہوئی تھی۔ ایک گہرا مذہبی رنگ ان کی طبیعتوں پر چڑھ چکا تھا، اور اس لیے انھوں نے شعر و ادب کی تنقید پر قلم اٹھائے تو اگرچہ ان کا مطمع نظر

بظاہر خاص علمی اور ادبی تھا، لیکن بنیادی طور پر وہ اسلامی اخلاق کے نظریوں سے اپنا دامن نہ چھڑا سکے۔ اس دَور کا سب سے بڑا نقاد حالیؔ ہے اپنی افتادِ طبع کے لحاظ سے حالیؔ ایک متین، پر خلوص اور سیدھا سادا مسلمان تھا، جذباتی عقیدت کی اس کے یہاں کمی نہ تھی، جیساکہ "مسدس حالیؔ" سے ظاہر ہے۔ اس کی بظاہر خاموش اور بے خروش طبیعت جذباتی شدت سے نا آشنا نہ تھی۔ اس کے لئے اس کی غزلیں ملاحظہ کیجئے۔ لیکن سر سید کی عقل پسندی پر ایک دفعہ ایمان لے آنے کے بعد حالیؔ کے ہاں ایک خاص قسم کا منطقی استدلال نمو پانے لگا۔ جس کی کمزوری کو اکثر اس نے اپنے خلوص سے پورا کرنا چاہا تنقید میں بھی حالیؔ کے پیش نظر زیادہ تر اخلاقی نقطۂ نظر، ملی اصلاح اور ایک خاص قسم کی ہلکی پھلکی پر خلوص منطق ہی رہی۔ انہی تین عناصر پر اس نے اپنے تنقیدی نظام کی بنیادیں استوار کیں۔ شبلی کے ہاں جمالیاتی احساس نسبتاً زیادہ قوی تھا۔ اور اسی اعتبار سے اخلاقی نقطۂ نظر پر شبلیؔ نے زیادہ زور نہیں دیا۔ لیکن قومی اور ملی احساس اگرچہ شبلیؔ کی نظریاتی تنقید میں کوئی مقام حاصل نہ کر سکا، تاہم ادبی تخلیقات میں واضح طور پر اور عملی تنقید میں درپردہ اس کا اثر نمایاں ہے۔ آزادؔ اس تحریک سے علیحدہ رہا جس فضا اور جس ماحول میں اس نے ادبی اصلاح کا کام شروع کیا۔ وہ اگر خالصتہً ادبی نہ تھی تو کم از کم علمی ضرور تھی۔ لیکن آزادؔ کے ہاں بھی اخلاقی نقطۂ نظر کار فرما ہے۔ آج بھی مجموعۂ نظم آزادؔ کے ہر ورق پر یہ الفاظ موجود ہیں: "جو حسن و عشق کی قید سے آزاد ہے"

چنانچہ اس اخلاقی شعور نے جس کی اساس مذہب پر تھی، اس دور کی تنقید میں ایک الجھن پیدا کر دی، مذہب اور فنونِ لطیفہ دو متضاد جذباتی کیفیتوں پر مبنی ہیں۔ مذہب کے لئے کبھی ممکن نہیں ہوا کہ اپنے پیروؤں کو اس دنیا کی لذتوں سے کماحقہ متمتع ہونے کا موقع دے۔ اس کے مدنظر ہمیشہ ریاضت نفس کشی اور ایثار رہا ہے، تاکہ حیات بعد الموت کے لئے ضروری اثاثہ جمع ہو سکے۔ اس کے برعکس جمالیاتی انداز نظر میں "لذت" جس کی نوعیت خواہ نفسانی اور جسمانی ہو، خواہ ذہنی، سب سے بڑی قدر ہے۔ ادب اور فنون لطیفہ میں سمجھوتہ صرف اسی وقت ممکن ہوتا ہے۔ جب مذہب فنون لطیفہ کو اپنے آلۂ کار کی حیثیت سے استعمال کرنا چاہے۔

مذہب جب حسن کے لئے انسان کی جبلّی کمزوری کا اعتراف کر لیتا ہے تو بعض فنون کے حق میں علت کا فتویٰ صادر کر دیتا ہے۔ چنانچہ یہی کچھ اُس دور میں ہوا۔ سرسید ادب کو اپنے اصلاحی مقصد کے حصول کے لئے ایک ذریعہ کے طور پر استعمال کرنا چاہتا تھا۔ اسی تحریک کے زیر اثر غالباً پہلی دفعہ حالؔی نے ادب اور سوسائٹی کے باہمی رابطہ کی طرف اشارہ کیا۔

مذہب اور جمالیات کے اس باہمی سمجھوتے کے نتیجے میں اس دور میں بعض عجیب امتزاج نظر آتے ہیں۔ مثلاً سرسید کے ہاں، عقل اور مذہب میں باہمی مطابقت پیدا کرنے کا خیال، مشرق و مغرب کا اختلاط مذہبی تعلیم کے ساتھ ساتھ انگریزی علوم کی ترویج، تقلید کے ساتھ

ساتھ اجتہاد روحانی اقدار کے پہلو بہ پہلو مادی اقدار پہ ایمان اور ان سے تمتع کی کوشش، اس دور میں یورپ کی تحریک تجدید مذہب اور نشاط ثانیہ دونوں کی خصوصیتیں موجود ہیں۔ جہاں تک تجدید مذہب کا تعلق ہے۔ یورپ کے قرونِ وسطیٰ کی تحریکوں کی طرح اس دور میں مذہب ہی کو ہر مسئلہ میں آخری فیصلہ کا حق حاصل رہا۔ اگرچہ یہ کوشش ضرور کی گئی کہ اس فیصلہ کے حق میں علمی توجیہات پیش کی جائیں۔ اسطرح آخرت پہ ایمان اور عقبیٰ کو سنوارنے کی خواہش بدستور کارفرما رہی لیکن اس کے ساتھ ساتھ ایک جمالیاتی شعور درپردہ کام کررہا تھا۔ جس نے اگر ایک طرف اردو ادب میں صحت مند افادی نثر کے نمونے پیش کئے تو دوسری طرف ایک قسم کی رومانیت کے لئے بھی رستہ صاف کیا۔ جس کا پہلا مظہر شاید رسوا کا ناول "امراؤ جان ادا" ہے۔

علاوہ ازیں بعض تقلیدی اور رسمی چیزوں سے آزادی زندگی کے لئے جوش، مستقبل پہ اعتماد، ایک قسم کی مذہبی رجائیت، یہ سب چیزیں ان احساسات کی آئینہ دار ہیں۔ جنہیں مغرب میں نشاط ثانیہ سے منسوب کیا جاتا ہے، اس امتزاج اور باہمی سمجھوتہ کی فضا میں تنقیدی ادب نے جو رنگ اختیار کیا وہ کلاسکیت اور رومانیت کے بارے میں بین تھا۔ کلاسیکی ادب کی امتیازی خصوصیت مروجہ ہیئت کی پابندی، روایات کا لحاظ اور ان سے پیدا کردہ ماضی پرستی ہے، اس کے مقابلہ میں رومانیت بقول ڈاکٹر ظہیر حسن کے لئے معیار

اور نئے سانچوں کی تلاش کا نام ہے۔ حالیؔ، شبلیؔ، آزادؔ اپنی اُفتادِ طبع کے لحاظ سے کلاسکیت کے علم بردار تھے۔ لیکن مغرب پسندی کا وہ اصول جسے سیّد نے سماجی اصلاح و ترقی کے لئے وضع کیا تھا ادب پر بھی بدستور حاوی تھا۔ اس لئے ان بزرگوں کی یہ کوشش تھی خصوصاً حالیؔ اور آزادؔ کی، کہ اردو ادب کو مغربی ادب کے معیار کے مطابق جانچا جائے۔ اور ایسے وسائل تلاش کئے جائیں، جن سے اردو ادب مغربی ادب کے پہلو بہ پہلو ترقی کر سکے۔ آزاد نے اس کے لئے ترجمے کی ضروریات یا انگریزی ادب سے استفادے پر زور دیا۔

حالیؔ نے غزل کی بجائے مثنوی کو رواج کرنا چاہا۔ لیکن ظاہر ہے کہ ہیئتوں کو ان میں سے کسی نے بھی نہیں چھیڑا اور نہ مروجہ اصناف کے روائتی مضامین میں کسی اصلاح و انقلاب کا مشورہ دیا ہے۔ حالیؔ کی بعض غزلیں اشعار میں اقبال کی بال جبریل" والی غزلوں کا دھندلا سا خاکہ نظر آ جاتا ہے۔ لیکن ظاہر ہے۔ کہ یہ خاکہ کسی ادبی شعور نے پیش نہیں کیا تھا۔ بلکہ انقلابی طور پر اس اصلاحی شعور کے زیر اثر پیدا ہوا۔ جو حالیؔ کا مطمح نظر تھا۔ اور یوں دیکھا جائے تو جس طرح اس دور میں ذہنی خلفشار، تصادم اور آویزش کے نشانات ہمیں نظر آتے ہیں۔ اور جن کی طرف اوپر اشارہ کیا گیا ہے۔ اس دور کے ادب کو خالصتہً رومانی ادب ہونا چاہیئے تھا۔ رومانیت کو جس چیز نے ادب میں در آنے سے روکا اس کے متعدد اسباب تھے۔ ادبی سطح پر اس کی وجہ وہی اصلاحی، اخلاقی

اور مذہبی نقطۂ نظر تھا۔ جس کی طرف پہلے اشارہ کیا گیا ہے۔ سماجی طور پر اس کی وجہ یہ تھی۔ کہ جاگیردارانہ دور ابھی پوری طرح ختم نہیں ہونے پایا تھا۔ عوام کے لئے علم وادب ابھی اونچی چیزوں میں داخل تھے۔ پڑھے لکھے لوگوں کی تعداد محدود تھی۔ اگرچہ اب یہ درمیانی طبقہ سے تعلق رکھتے تھے۔ لیکن ان کے سامنے عوام کی کوئی ایسی جماعت نہ تھی۔ جس کے تقاضوں کو وہ اپنی تخلیقات میں پیش نظر رکھتے۔ عوام کے طبقے سے ادب اور شاعر ابھی پیدا نہیں ہوئے تھے۔ کہ وہ اپنے حقوق کے لئے علم بغاوت بلند کرتے یا اپنی تگ ودو سے تھک کر رومانی ادب میں پناہ تلاش کرتے۔ اس ذہنی پس منظر کو مدنظر رکھئے تو اس دور کی تنقید کو سمجھنے کے لئے بہت کچھ سہولت ہو جاتی ہے۔

بات دراصل یہ تھی کہ انگریزی علوم وفنون سے اس دور میں لوگ پوری طرح واقف نہ تھے۔ لیکن ان کی یہ خواہش ضرور تھی کہ وہ مغربی معیار تک پہنچ جائیں۔ مشرقی علوم پر وہ حاوی تھے۔ جمالیاتی اور جذباتی سرمستی سے وہ بخوبی آگاہ تھے۔ اور اس سے لطف اندوز ہونے کی صلاحیت بھی رکھتے تھے۔ البتہ مغربی ادب کے مطالعہ سے محروم تھے۔ ادھر حالات کا تقاضا کچھ ایسا تھا۔ کہ وہ مجرد اور خالصتہً علمی یا ذہنی بحث وتفحص میں وقت صرف نہیں کر سکتے تھے۔ مغربی تعلیم کے لئے جو نصاب سامنے آئے ان میں ایک گونہ اصلاحی، افادی اور اخلاقی نقطۂ نظر واضح طور پر تھا چنانچہ ان کے ذہن میں ادب کے متعلق افادہ کا ایک خاص تصور جاگزیں

ہو گیا۔ انھوں نے یہ سمجھ لیا کہ ان کے ادب کی بنیادی کمزوری یہ تھی کہ وہ غیر اخلاقی تھا۔ یا یوں سمجھئے کہ وہ ایک ایسے ادب کی تلاش میں تھے۔ جو ان کے اصلاحی پروگرام کا ایک جزو بن سکے اور ایلیٹ کے قول کے مصداق کرد ( )

انھوں نے ایک ایسے علم تنقید کی بنیاد رکھی۔ جس کے اصول نہ تو ادب کے مخصوص رجحانات اور امکانات کو مدّ نظر رکھ کر وضع کئے گئے تھے۔ اور نہ ہی مغربی تنقید کی چھان بین کا نتیجہ تھے۔ چنانچہ انھوں نے ایسے مباحث انتخاب کر لئے جو ان کی اصلاحی ضرورتوں کے لئے ضروری تھے یا ایسے مباحث جو مشرقی علم تنقید میں موجود نہ تھے۔ لیکن جن کے متعلق بعض مغربی مفکرین کے خیالات ان تک پہنچ چکے تھے۔ اس طرح تنقید ان کے ہاتھ میں باقاعدہ علم نہ بن سکا نہ ان کی تنقید میں گہرائی پیدا ہو سکی بعض غلط فہمیاں اس بنا پر پیدا ہوئیں کہ مغربی اقوال کو پوری طرح سمجھا نہ گیا۔ یا انکے سیاق وسباق کو ملحوظ نہ رکھا گیا۔ اور غلط نتائج اخذ کر لئے گئے۔

اس کے علاوہ نفسیاتِ ادب اور عمرانیاتِ ادب کے متعلق ان کے ذہن میں واضح تصورات موجود نہ تھے۔ وہ ادب کے مجرّد ( ) مطالعہ کا تصور نہ کر سکے۔ حالؔی نے اس قسم کی کوشش کی ہے، لیکن تھوڑی دور جا کر وہ پھر ادب کے عملی اور مادی مسائل کی طرف لوٹ آئے ہیں۔ شبلؔی نے فارسی شاعری کی تاریخ کے ضمن میں بعض مسائل کو چھیڑا ہے۔ لیکن چند صفحات کے بعد وہ پھر اپنے بنیادی موضوع تاریخی مطالعہ کی طرف لوٹ پڑے ہیں۔

شعر کی ماہیت کے متعلق حالیؔ، آزادؔ اور شبلیؔ تینوں نے علماء یونان کا حوالہ دیا ہے۔ آزادؔ کے نزد شعر خیالی باتوں پر مشتمل ہے۔ حالیؔ شعر کو نقالی قرار دیتا ہے۔ اور دوسرے فنون سے مقابلہ کرنے کے بعد مقالے کی سلسلے یہ ثابت کرتا ہے کہ شاعری خارجی اشیاء کی نقل میں تینوں فنون کا کام دے سکتی ہے۔ اس کو تینوں پہ اس بات سے فوقیت ہے۔ کہ ان کا بطون صرف شاعری ہی کی قلمرو ہے۔ شبلیؔ کا خیال یہ ہے کہ جو جذبات الفاظ کے ذریعے سے ادا ہوں وہ شعر ہیں۔ شاعر اندرونی جذبات و احساسات کی نیرنگیوں کا ماہر بلکہ تجربہ کار ہوتا ہے۔ آزادؔ کا مطمع نظر تنقید ادب کی بجائے تاریخ ادب یا تاریخ زبان تھا شعر کی ماہیئت ضرورت اور نظام اقدار میں اس کے مقام کے متعلق آزادؔ نے بہت کم لکھا ہے، تاہم آزادؔ ان تمام خیالات سے جو اس دور میں نشو ونما پا رہے تھے۔ اختلاف نہیں رکھتا۔ اس کے نزدیک موزونیت شعر کا وصف خاص ہے شبلیؔ اور حالیؔ وزن کو بنیادی چیز نہیں سمجھتے۔ لیکن اس بات سے انکار نہیں کرتے کہ اس سے شعر کی خوبی دوبالا ہو جاتی ہے۔ اس کے بعد جن اجزاء کو آزادؔ نے شعر کے لئے ضروری قرار دیا ہے۔ وہ زور کلام با اثر سیدھی سادی بات ہیں۔ قوت گویائی اور جوش مضمون مجتمع ہوتے ہیں۔ تو طبیعت سے خود بخود کلام موزوں پیدا ہوتا ہے"

ظاہر ہے کہ جس قدر ایسی قوت کا جوش خروش زیادہ ہوگا۔ اسی قدر کلام مجسم تاثیر ہوگا۔ سادگی کے ضمن میں آزادؔ، حالیؔ کا ہمنوا ہے چنانچہ

اس کے نزدیک فارسی کے تتبع میں ایسی باتیں اردو شاعری میں داخل ہو گئیں جو محض خیالی تھیں۔ استعارہ اور تشبیہوں بھرمار سے اصلی مطلب خبط ہو گیا۔ اور امر واقعہ کا اظہار ممکن نہ رہا۔ اسی سلسلے میں یہ امر بھی قابل غور ہے کہ جس طرح حالؔی کے نزدیک نیچرل شاعری محض قدما' کا حصہ ہے اسیطرح آزاؔد امیر خسرو کے گیت اور کہہ مکرنیوں کے سلسلہ میں اس خیال کا اظہار کرتا ہے۔ ان الفاظ و خیالات پر نظر کر دیکھیے نیچر میں ڈوبے ہوئے ہیں۔ آزاؔد کے اپنے انداز میں تشبیہ و استعارہ کی بھرمار ہے۔ اور اس کی تنقید پر ایک بڑا اعتراض رہا ہے۔ کہ وہ امر واقعہ کی بجائے طوطا مینا اڑاتا ہے۔ تاہم عام رجحان کے زیر اثر تشبیہ و استعارہ کے حسن سے بحث کرنے کی بجائے وہ صرف یہ کہہ دیتا ہے۔ کہ ان سے اصل مطلب خبط ہو جاتا ہے۔ جہاں تک شعر کی مدح و ذم کا تعلق ہے۔ آزاؔد کا خیال ہے کہ "اکثر اشخاص علی العموم فنِ شعر گوئی کو گمراہی خیال کرتے ہیں۔ اور فی الحقیقت حال ایسا ہی ہے۔ لیکن جو لوگ سرمعنیٰ اور اصل سخن کو پہنچے ہوئے ہیں۔ وہ جانتے ہیں کہ اگر صانع خبث طبیعت سے صنعت کو بری طرح سے کام میں لائے تو اصل صنعت پر الزام نہیں آسکتا۔

بعینہ یہی خیال ہمیں حالؔی کے ہاں ملتا ہے "کیا ایسے عطیے کو جو قدرت نے عنایت کیا ہو صرف اس وجہ سے کہ اکثر لوگ اس کو فطرت کے خلاف استعمال کرتے ہیں کسی طرح بحث اور بے کار نہیں کیا جا سکتا" ابھی اوپر آزاؔد کا ایک قول نقل کیا گیا ہے، جس میں فارسی کے تتبع میں پیدا

ہونے والے اسلوب کو رد کر دیا گیا ہے۔ لیکن اس سے یہ مراد نہیں کہ وہ حسن کلام کا قائل نہ تھا۔ یا فی الواقعہ اس کا یہ مقصد تھا کہ استعارہ و تشبیہ کو یک قلم خارج کر دیا جائے ؟ ایک اعتبار سے ہمیں فارسی زبان کا ممنونِ احسان ہونا چاہیئے کہ اس کی بدولت ہمارے کلام میں بلند پروازی اور جوش و خروش کا زور پیدا ہو گیا۔ بے شک مبالغہ، زورِ تشبیہ و استعارے کی نمک زبان میں لطف اور ایک طرح کا تاثر زیادہ کرتا ہے ؟ اس قسم کی بظاہر تضاد بیانیوں سے ظاہر ہوتا ہے کہ ان بزرگوں کے ہاں نقد کا مادہ موجود تھا، کلیم الدین احمد کا یہ فتویٰ یقیناً غلط ہے کہ اُس دور کے نقادوں کی واقفیت محدود اور استعداد معمولی تھی۔ چنانچہ وہ فن کا صحیح تصور قائم کرنے سے معذور رہے۔ دراصل وقتی ضرورت سے کچھ ایسے مجبور تھے۔ کہ خالص جمالیاتی اقدار کی اساس پر وہ اپنا نظامِ تنقید مرتب نہ کر سکتے تھے۔ مثلاً آزاد نے ایک جگہ کہا ہے :" قدرتی شاعر اگرچہ ارادہ کر کے شعر کہنے کو خاص وقت میں بیٹھتا ہے مگر حقیقت میں اس کا دل اور خیالات ہر وقت اپنے کام میں لگے رہتے ہیں۔

یہ خیال موجودہ نفسیات کے نقطۂ نظر سے کتنا اہم ہے اور تخلیق فن میں لاشعور کے اثر کو بالکل واضح کر دیتا ہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ موجودہ اصطلاحوں کے پیمانہ میں اظہار خیال نہیں کیا گیا۔ یا اسی طرح حالی جب یہ کہتا ہے کہ شعر کی مذمت میں جو کچھ کہا ہے وہ مدح کی نسبت زیادہ قرینِ قیاس ہے۔ تو یہ محض ایک اخلاقی نقطۂ نظر کو پیش کرنے کی کوشش ہے۔ یا اردو ادب کے اس حصہ کو مدنظر رکھا گیا

ہے۔ جو واقعی قابلِ مذمت تھا، لیکن حالی کو برابر اس امر کا احساس ہے کہ ملکۂ شعر بیکار نہیں عملی مثالوں کے علاوہ جو شعر کی تاثیر کے ضمن میں پیش کی گئی ہیں، ارسطو کے خیالات پر حالی نے ان الفاظ میں تنقید کی ہے۔

"پس یہ قوم اپنے ذہن کی جودت اور ادراک کی بلندی کے موافق شعر سے اخلاقِ فاضلہ اکتساب کرتی ہے اسی قسم کی وہ تمام خصلتیں جن کے نہ ہونے سے بڑی سے بڑی قوی سلطنت دنیا کی نظروں میں ذلیل رہتی ہے۔ اگر کسی قوم میں بالکل شعر ہی کی بدولت پڑتی ہے اگر افلاطون اپنے خیالی کانسٹیٹیوشن سے شاعروں کو جلاوطن کر دینے میں کامیاب ہو جاتا تو وہ ہرگز اخلاق پر احسان نہ کرتا، بلکہ اس کا نتیجہ یہ ہوتا کہ سرد مہر خود غرض اور مروت سے دور ایسی سوسائٹی قائم ہو جاتی جس کا کوئی کام اور کوشش بدوں موقع اور مصلحت کے محض دل کے ولولہ اور جوش سے نہ ہوتی"

یہ آخری فقرہ فن کی جمالیاتی ضرورت کو بالکل واضح طور پر ہمارے سامنے لے آتا ہے۔ اس قسم کے تنقیدی اشارات سے یہ احساس ضرور ہے کہ اگر ان لوگوں کے سامنے عملی مقاصد نہ ہوتے، افراتفری کا زمانہ نہ ہوتا۔ ان کی تنقید ایک خاص ملی اور اخلاقی مقصد کے تحت ظہور پذیر نہ ہوتی۔ تو وہ فن کا ایک نہایت سلجھا ہوا اور صحیح مفہوم پیش کرنے سے قاصر نہ رہتے۔

جہاں ہم ان خیالات کو جن کا حالی علانیہ پرچار کرتا ہے۔ لفظیہ ان معانی میں قبول کر لیتے ہیں۔ جن میں حالی نے انہیں پیش کرنا چاہا اور یہ سمجھ بیٹھتے ہیں۔ کہ حالی فنون لطیفہ اور افادی فنون میں تمیز نہیں کر سکتا یا وہ فنون لطیفہ کو افادی فنون کی اقدار سے جانچنے کی کوشش کرتا ہے۔ تو حالی کے ان خیالات کو جن سے فن کا ایک دوسرا تصور مرتب ہوتا ہے نظرانداز نہیں کرنا چاہئے۔ اسی ضمن میں یادگار

غالب کے دیباچہ کو مدنظر رکھئے۔ جہاں حالی نے غالب کی سوانح عمری لکھنے کے لئے ان کی زندہ دلی اور ظرافت کو وجۂ جواز قرار دیا ہے، قوم کی زندگی میں خالص جمالیاتی ضرورتوں کا حالی کو پورا پورا احساس تھا۔ اس لئے فن کو اس کے صحیح مقام پر بٹھانا اس کے لیے مشکل نہ تھا۔ البتہ وقت کا تقاضہ یہ تھا کہ وہ فن کو ان منزلوں کی راہ دکھائے جو سید تحریک اپنے لئے متعین کر چکی تھی۔ اس سلسلے میں ایک وقت اصطلاحات کی بھی تھی ایک قسم کے مختلف تصورات میں باہم تفریق و تمیز میں مشکلیں اسی وجہ سے بھی پیدا ہوئیں کہ حالی کے پیش نظر زیادہ ادب کی معنوی یا داخلی کیفیت رہی ان کی تنقید میں اگرچہ تفحص الفاظ شاعری کے لئے ایک ضروری صفت قرار دی گئی ہے۔ لیکن جن کی خارجی ہیئت اور اس مخصوص تکنیک پر جس سے شاعر کام لیتا ہے۔ حالی نے بہت کم لکھا ہے۔ اس کے مقابلے میں شبلی نے شعر کے لئے تخیل اور محاکات کو ضروری اجزا قرار دیا ہے "شاعری دراصل دو چیزوں کا نام ہے محاکات اور تخیل۔ محاکات کا تصور شبلی نے ارسطو سے لیا ہے۔ لیکن جن معنوں میں شبلی نے محاکات کو استعمال کیا وہ ارسطو کے تصور سے مختلف ہے۔ اس کے علاوہ تخیل اور محاکات میں باہم شبلی کوئی حد فاصل قائم نہیں کر سکا تخیل کو شبلی نے قوت اختراع قرار دیا ہے۔ حالی کے نزدیک وہ ایک ایسی قوت ہے کہ معلومات کا ذخیرہ جو تجربہ اور یا مشاہدہ کے ذریعے سے ذہن میں پہلے سے مہیا ہوتا ہے۔ یہ اس کو مکرر ترتیب دے کر نئی صورت بخشتی ہے۔

یہ تعریفیں اتنی سطحی نہیں کہ ہم انھیں یک قلم رد کر دیں کولرج کی تخیل کی تعریف ان سے زیادہ جامع سہی لیکن بنیادی طور پر ان سے بہت کچھ مختلف نہیں ہے۔

پروفیسر سپرین کی تعریف تو حالی کی تعریف سے بالکل ملتی ہے۔ ان لوگوں سے یہ امید رکھنا کہ وہ ایجی ٹیشن اور نیسنی میں تمیز کریں یا موجودہ تنقید کے معیار کو سامنے رکھیں یقیناً زیادتی ہے۔

شبلی نے محاکات اور تخیل کے متعلق جو کچھ لکھا ہے۔ اس کے مجموعی مطالعہ سے یہ تاثر پیدا ہوتا ہے کہ ان تمام خصوصیات کو جو الفاظ اور طریق اظہار سے متعلق ہیں شبلی نے محاکات کے تحت رکھا ہے اور معنوی خصوصیات کو تخیل سے منسوب کیا ہے۔

محاکات کے تحت میں اس نے جن چیزوں کا ذکر کیا ہے۔ آج ہم ان کو مختلف اصطلاحوں سے موسوم کرتے ہیں۔ لیکن شبلی کو یہ سہولت میسر نہ تھی۔ اس کے علاوہ وہ دور موجودہ تحلیل و تجزیہ کی روایات سے ناآشنا تھا۔ اس دور میں زیادہ تر رجحان اجتماع اور تعمیم کی طرف تھا۔ اس لئے اگر اس نے ان سب چیزوں کو محاکات کے ذیل میں لکھ دیا۔ تو کچھ ایسی بڑی تنقیدی غلطی نہیں کی اور نہ اس سے شبلی کی تنقیدی صلاحیتوں پر حرف آتا ہے۔ محاکات کے متعلق شبلی نے جو کچھ لکھا ہے۔ اس کا ایک سرسری جائزہ حسب ذیل ہے۔

(۱) وزن کا نفس مضمون سے ہم آہنگ ہونا۔ یہ ایک نیا تصور تھا جس سے کم از کم ہمارے نقاد آشنا تھے۔ غیر شعوری طور پر شعر میں اصول کا کارفرما ہونا اور بات ہے، اس سلسلے میں شبلی نے اصوات کی مناسبت کا بھی ذکر کیا ہے۔ اور یوں محسوس ہوتا ہے کہ سامعہ سے متعلق حسی تصورات (AN UITO RYJMAGES) سے پیدا ہونے والے تاثرات خاص طور پر اس کے ذہن میں تھے، اس ضمن میں اس نے ساؤدے کی نظم کا حوالہ بھی دیا ہے، جس کا ترجمہ اکبر نے کیا تھا۔

(۲) مناسبتِ الفاظ، موازنۂ انیسؔ و دبیرؔ میں اس تصور کے لئے اس نے بلاغت کا لفظ استعمال کیا ہے۔ موقع اور محل کے اعتبار سے اور کردار کی ذاتی خصوصیات کے لحاظ کا استعمال بدل جاتا ہے۔

(۳) جذبات نگاری، مشاہدہ کی گہرائی اور اشاریت جس کے لئے ابہام طریقہ سے محاکات کے الفاظ استعمال کئے گئے ہیں۔ یہ تمام تصورات جدید مغربی تنقید میں اہم درجہ رکھتے ہیں۔ آج ہم ان تصورات کو واضح طور پر ان اصطلاحات کی مدد سے سمجھ سکتے ہیں۔ مغربی زبانوں میں رائج ہیں۔ مثلاً۔

IMAGES، IMAGERY، SENSE، FERCEPTION،

IMAGINATION، FANCY، DICTONSYMBOLISM،

SENSE، IMAGES، AUDITORY، EMAGES، وغیرہ

اور یہ فہرست خاص طویل ہے اردو میں آج بھی یہ تصورات گڈ مڈ ہو جاتے ہیں۔ مثال کے لئے ڈاکٹر یوسف حسین خاں کی روح اقبال اور اردو غزل کو پیش نظر رکھئے۔ جہاں وہ تخلیقی پیکر یا طلسماتی عنصر کا ذکر کرتا ہے۔ تو انگریزی لفظ کی مدد کے بغیر ہم اس کا صحیح مفہوم متعین نہیں کر پاتے۔

تخیل کے سلسلے میں شبلیؔ نے جو بحث کی ہے۔ اس میں اول اس نے جس چیز پر زور دیا ہے۔ وہ بہت کچھ اس تخیل سے ہم آہنگ ہے کہ شاعر جو کچھ بیان کرتا ہے۔ وہ اس لحاظ سے امر واقعہ ہوتا ہے۔ کہ اس نے اسے واقعی محسوس کیا ہوتا ہے یعنی وہی موجودہ لفظوں میں شاعر کے تجربے والی بات پھر اسے بھی احساس ہے کہ تخیل صرف فن کار ہی کے لئے ضروری نہیں، بلکہ علم اور خالص

عقل کی دنیا میں بھی اس کے بغیر چارہ نہیں. پھر اس نے منطقی مغالطہ کا جو ذکر کیا ہے جس سے شاعری میں عام طور پر کام لیا جاتا ہے. سب سے زیادہ زور شبلی نے اس بات پر دیا ہے کہ تخیل کو اپنا مواد عام زندگی سے حاصل کرنا چاہئے. اور اس طرح ابہام گوئی سے تخیل کو الگ کر دیا ہے. شبلی نے حسن الفاظ اور واقفیت کے زیر عنوان دلچسپ بحثیں کی ہیں. جن کے تفصیلی جائزے کی یہاں گنجائش نہیں.

بہر حال اتنا ظاہر ہے ہو جاتا ہے. کہ قدیم اصول تنقید سے قطع نظر شعر و ادب کے مختلف اجزائے ترکیبی کو انھوں نے ایک نئے نقطۂ نظر سے دیکھا، چنانچہ اور ان کے مقام متعین کرنے کی کوشش کی ہے. سر سید کی بدولت اس دور کی تنقید میں ایک لفظ نیچر کو بہت دخل ہے. حالی نے تو خیر اسے استعمال کیا ہی نہ تھا. شبلی اور آزاد کے ہاں بھی یہ لفظ کسی خاص فلسفہ یا نظام فکر کی نشان دہی نہیں کرتا. خود سر سید کا قول اس ضمن میں یہ ہے۔

"ابتدا میں علم (نیچر) محدود تھا. مگر جس قدر تحقیقات ہوتی گئیں اسی قدر زیادہ وسیع ہوتا گیا. اور ثابت ہو گیا. کہ جس قدر چیزیں دکھائی دیتی ہیں یا جانی گئی ہیں. یہاں تک انسان کے کام اور انسان کے جذبات اور اس کے اعتقادات سب کے سب نیچر کے قوانین کی زنجیر میں جکڑے ہوئے ہیں.

"محسن الملک کی رائے میں یہ بیان،" سید صاحب کا کچھ نیچر اور لا آف نیچر کی حقیقت کا بیان نہیں ہے. بلکہ اس کے ایک عام مفہوم کا بیان ہے. تنقید میں اس لفظ کا مفہوم حالی نے نفس مضمون اور پیرایہ اظہار کے بیان سے الگ الگ ظاہر کیا ہے. بقول ڈاکٹر سید عبد اللہ نیچرل مضمون سے

مولانا حالی کا مقصود ایسے مضامین ہیں جو اولین انسانی نیچر کے مطابق ہوں ثانیاً قانونِ قدرت کے مطابق ہوں۔ ثالثاً عقل انسانی کے حدِّ ادراک میں ہوں۔ نیچرل بیان سے ان کی مراد وہ بیان ہے۔ جو عام فہم اور سادہ ہو جو بے ساختہ طور پر طبیعت یا نیچر سے صادر ہو۔ اور طبیعت کے قدرتی بہاؤ کے مطابق ہو اور ایسی زبان میں ہو جو اجتماعِ انسانی کے اس رحجان کے لئے (جس میں وہ زبان بولی جاتی ہے) نیچرل ہوں۔ یعنی ان کی عام بول چال کے مطابق ہو۔

ان بیانات سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے۔ کہ اس لفظ کا مفہوم تنقید میں صرف اتنا تھا۔ کہ امر واقعہ کا لحاظ رکھا جائے۔ لیکن تخلیقی ادب کا جہاں تک تعلق ہے۔ یہ تصور ہمیں مناظرِ قدرت کی شاعری تک لے جاتا ہے۔ آزاد اور حالی دونوں نے اس تحریک کے تحت فطری مناظر کے متعلق مثنویاں لکھیں اور نئی طرز کے مشاعروں میں پیش کیں۔ ان کے بعد ایک خاص طبقہ شعر کا اس مسلک پر گامزن رہا۔ ان دو معنوں کے علاوہ یعنی سادگی اور واقعیت ایک طرف اور فطری مناظر سے متعلقہ شاعری دوسری طرف اس لفظ کا کوئی تیسرا مفہوم نظریاتی تنقید، عملی تنقید یا تخلیقی ادب کی دنیا میں نظر نہیں آتا۔ واقعیت نے کبھی فطرت کی تقلید کا نظریہ پیش کیا تھا جس کا مفہوم کم و بیش یہ تھا۔ کہ تہذیب کی ترقی کے ساتھ ساتھ انسانی مصائب میں اضافہ ہوتا گیا ہے۔ اس لئے فطرت کی طرف لوٹ جانا چاہئے لیکن سرسید تو جدید بلکہ جدید تر تہذیب کے داعی تھے۔

اس کشادگی کی تمنا کہہ لیجئے یا اپنے خلوص پر اعتماد کہ اس دور میں ایک خاص رجحان کچھ اس نوعیت کا نمو پذیر ہوا۔ جس کے زیر اثر لکھنے والوں نے قاری کی تنقیدی صلاحیت کو مدنظر نہ رکھا۔ تنقید میں اس کی مثالیں زیادہ نظر نہیں آتیں لیکن تخلیقی کارناموں میں یہ رجحان بہت حد تک واضح ہے۔ مثلاً نذیر احمد کی توبتہ النصوح میں نصوح کی منطق ہمیں قائل نہیں کر سکتی۔ اور ہماری ہمدردی ہیرو کی بجائے کلیم کی طرف منتقل ہو جاتی ہے۔ کلیم ہمیں ایک جان کردار نظر آتا ہے لیکن نصوح ایک مٹی کا پتلا ہے۔ جسے نذیر احمد جسطرح چاہتے ہیں ڈھال لیتے ہیں۔

ابن الوقت میں بھی اسی قسم کا احساس پیدا ہوتا ہے۔ یہ رجحان اسی نقطۂ نظر کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ اس دور میں لکھنے والے ایک خاص مقصد کے پرچار کے لئے لکھ رہے تھے۔ اور انہیں احساس تھا کہ ان کا قاری ان سے زیادہ ذہین نہیں۔ اس لئے جو کچھ اور جس انداز میں لکھ دیں گے وہ قبولِ عام کی وجہ سے حاصل کر لے گا۔ ایک عملی مقصد مدنظر تھا۔ اور جب تک وہ مقصد نظر سے اوجھل نہ ہوتا تھا۔ ادب ان کے نزدیک معیاری ہی معیاری تھا۔ تنقید میں اس رجحان کا اثر یہ ہوا کہ ایک ہلکی منطق یا کسی مغربی مصنف کا حوالہ اپنی بات منوانے کے لئے کافی سمجھا گیا۔ اس کے علاوہ یوں بھی ہوا کہ ایک مقام پر اپنے عملی مقصد کے مدنظر ایک بات کہہ دی لیکن آگے چل کر جب تنقیدی اور خالص ادبی معیار سامنے آیا تو اس سے مختلف چیز کے حق میں فیصلہ صادر کر دیا۔ بعض جگہ مختلف اور متضاد خیالات میں باہم آہنگی پیدا کرنے میں تنقید کامیاب ہو گئی۔ اور بعض جگہ کامیاب نہ ہو سکی آزاد کے ہاں یہ منتشر گرگی زیادہ ہے۔ حالی کے ہاں اس سے کم اور شبلی کے ہاں بہت کم۔ شاید

اس لئے کہ شبلی کے پیش نظر اصلاحی مقصد اس حد تک نہیں تھا۔ جس حد تک یہ آزاد اور حالی کے ہاں تھا۔ آزاد محض ادب کی حد تک محدود رہنا چاہتا تھا۔ لیکن حالی نے تنقید کو ذرا وسیع (CANVAS) پر پھیلا کر بعض تضاد مٹا دیے۔

تنقیدی نقطۂ نظر کی سب سے بڑی خامی اس عہد میں یہ نظر آتی ہے کہ انھوں نے ادب کو ایک علیحدہ مستقل قدر کا مالک نہ سمجھا اور اس طرح ادب کے داخلی اور تخلیقی تقاضوں پر زیادہ توجہ نہ دی۔ جمالیاتی اقدار ان کے پیش نظر نہ تھیں اور جو کچھ جمالیات کا مفہوم اس عہد کے ادب کی رو سے مرتب کر سکتے تھے۔ وہ اس اخلاقی اور اصلاحی پروگرام کے منافی تھا۔ جس کے وہ داعی تھے۔ اس لئے مسلسل یہ کوشش کرنی پڑی کہ ان اقدار پر اخلاقی اقدار کو ترجیح دیں۔ یا ایسے پہلو نکالیں، جن سے ان اقدار میں ایک اخلاقی سطح نظر پیدا ہو جائے لیکن ان کا تنقیدی نظام، گہرائی، صحیح نقطۂ نظر اور دقت کے تقاضوں کے احساس کا جہاں تک تعلق ہے معنوی طور پر وقیع اور عملی مقاصد کے لحاظ سے نہایت مفید ثابت ہوا۔ ان کی تنقیدی اہمیت اس امر سے واضح ہو جاتی ہے کہ اس کی بدولت ہمیں نظم و نثر کا ایک نکھرا ہوا ذوق نصیب ہوا۔

علمی لحاظ سے، ان کی تصنیفات کا مقابلہ نقد الادب یا روح تنقید سے کیجئے ان کتابوں کے مصنف مغربی علوم سے باقاعدہ طور پر واقف ہیں۔ لیکن تنقید کے میدان میں کوئی مربوط اور مفصل تصنیف پیش نہیں کر سکتے بعض تنقیدی مقالات ایک بلند تر سطح پر واقع ہوں۔ تو ہوں۔ لیکن کوئی مسلسل تصنیف آج تک ان حدوں کو چھو بھی نہیں سکی۔ جہاں تک یہ بزرگ پہنچ چکے تھے۔

(ریاض احمد)

تنقید اور تحلیل (نفسی)

ادبی تنقید ایک مشکل فن ہے۔ زندگی کے ساتھ براہ راست ربط رکھنے کی وجہ سے اس کے پھیلاؤ میں بڑا اضافہ ہو چکا ہے ــــ ہماری سماجی بصیرتیں روز بروز بڑھ رہی ہیں جن کے ساتھ فن تنقید کے تقاضے تعداد اور معیار دونوں اعتبار سے بڑھ گئے ہیں۔ یہ وسعت محض بیرونی پھیلاؤ یا سطحی طول کی حیثیت نہیں رکھتی بلکہ نامیاتی خصوصیتوں کی وجہ سے تنقید کی جڑیں دور دور تک پہنچ چکی ہیں۔ اسی لئے یہ فن نقاد سے کبھی وسیع معلومات گہرے مشاہدہ اور صحت مند نقطۂ نظر کا طالب رہتا ہے فن تنقید کے تقاضے اب محض ادبی علوم تک محدود نہیں ہیں نظری اور عملی تنقید کے ساتھ غیر ادبی علوم کی آویزش نقاد کے لئے ایک ناقابل فرار حقیقت بن چکی ہے۔ یہ علوم ایک ذریعہ یا پس منظر بنتے ہیں اور اس اعتبار سے ان کی حیثیت ثانوی ہے لیکن تنقیدی ادراک پیدا کرنے کے لئے یہ معلومات ناگزیر بھی ہیں نقد ادب سے پہلے فہم ادب کی منزل ہے۔ ادب کا سمجھنا اگرچہ بظاہر ایک سیدھی سادی بات ہے مگر عملی اعتبار سے ایک طوفانی اور دقت طلب مسئلہ ہے۔ وہ وقت ختم ہو چکا

جب ادب کو سمجھنے کے لئے اصول بلاغت کی کتابیں اور لغت کام آتی تھی۔ اب ادب کو زندگی کے نامیاتی انسائیکلو پیڈیا ہی کی مدد سے سمجھا جاسکتا ہے اس سلسلے میں زبان و اسلوب۔ مکان و زمان۔ فنکار کی شخصیت اور ذاتی زندگی اس کے عقائد و توہمات۔ معاشی اور معاشرتی روابط زمانہ کی تاریخی اور تہذیبی قوتیں اور محرکات بیرونی دنیا کے مختلف الاقسام ہنگامے اور پھر فن کار کے ذہن کے اندرونی ہنگامے سب ہی پر غور کرنا پڑتا ہے۔ یہ تمام مراحل اس وقت تک طے نہیں ہو سکتے جب تک کہ چند دوسرے علوم سے کام نہ لیا جائے۔ یہ پس منظری معلومات اگرچہ فن تنقید سے کوئی براہ راست ربط نہیں رکھتے مگر ان کے بغیر ادب کو باقاعدگی کے ساتھ سمجھنا ممکن نہیں ہے۔

تحلیل نفسی کی وضع بھی فن تنقید کے لئے نہیں ہوئی ہے۔ لیکن دیگر پس منظری علوم میں اس کی اہمیت کم نہیں ہے انسانی ذہن اور شخصیت کو سمجھنے کے لئے نئے اشاروں کو جنم دینے والے اس علم کی افادیت تنقید کے سلسلہ میں بہت جلدی محسوس کر لی گئی۔ مطلب اور اسپتال میں پیدا ہونے والی یہ سائنس جس کا سراغ پہلے پہل غیر معتدل ذہنوں نے بتایا۔ بہت عرصہ تک ڈاکٹروں اور مریضوں کے درمیان مقید نہیں رہ سکی۔ معتدل اور صحت مند ذہنوں کے ساتھ

اس کا علاقہ جلدی معلوم کر لیا گیا۔ اس کا دائرہ عمل ذہنی ناہمواریوں اور شگاف خوردہ شخصیتوں کے علاوہ متوازی ذہین اور اس کے اعمال و کردار بلکہ تخلیقات اور تاثرات کو بھی اپنے اندر سمیٹنے لگا۔ تحلیل نفسی نے زندگی کے ہر اس شعبہ میں دخل دینا شروع کیا جہاں شعور کی اعتدال پسندی یا لاشعور کی ہنگامہ پروری نظر آئی۔ ہمارے ادب میں ہر نئے نظریہ کی طرح تحلیل نفسی خاص انتہا پسندی کا شکار ہوئی کچھ لوگوں کو یہ نام ہی اتنا ذہن پرور معلوم ہوا، کہ انھوں نے آنکھ بند کر کے اسے تمام تنقیدی مسائل کا حل سمجھ لیا یا کم از کم یہ توقع وابستہ کر لی کہ وہ تنقیدی مسائل کو ایک نئے ڈھنگ اور نئی توانائی کے ساتھ حل کر سکے گی۔ اس کے برخلاف کچھ لوگوں نے تحلیل نفسی کو از ابتدا تا انتہا بورژوائی شعبدہ بازوں کا جدید ترین کرتب سمجھا۔ ردّ عمل کے اس شدید بحران کو کافی عرصہ گزر چکا ہے۔ تنقیدی مسائل بھی نسبتاً زیادہ واضح شکل اختیار کر چکے ہیں۔ اور تحلیل نفسی بھی کڑی آزمائشوں سے گزر کر اپنے عیب و ہنر عیاں کر چکی ہے لہٰذا تحلیل نفسی کو فنی حیثیت سے سمجھنا اور ادب میں اس کے صحت مند استعمال پر غور کرنا نقاد اور فنکار دونوں کے نقطۂ نظر سے مفید ہو گا۔

ہمارے وہ نقاد بھی جو تحلیل نفسی کو استعمال کرنا چاہتے ہیں۔ اسے فنی حیثیت سے سمجھنے کی اور اس کے محل استعمال کو معین کرنے کی

بہت کم کوشش کرتے ہیں۔ چاہے اسے فنی حیثیت سے سمجھے بغیر اتفاقاً صحیح موقع پر استعمال کیا جائے نتائج دونوں صورتوں میں مضحکہ خیز اور گمراہ کن ہوں گے۔ نقد ادب میں تحلیل نفسی کا استعمال کیا جائے نتائج دونوں صورتوں میں مضحکہ خیز اور گمراہ کن ہوں گے۔ نقد ادب میں تحلیل نفسی کا استعمال ایک بعد کی چیز ہے۔ پہلے واضح طور پر یہ سمجھنا بھی ضروری ہے کہ تحلیل نفسی کا منصب اور دعویٰ کیا ہے لیکن اس کے منصب اور دعویٰ کو سمجھے بغیر ہم نے تحلیل نفسی کا استعمال کیا تو غلط نتائج کی ذمہ داری ہمارے اوپر ہے۔ سب سے پہلے وہ محل دریافت کرنا چاہئے جہاں نقاد کا مقصد اور تحلیل نفسی کا دعویٰ یکجا ہوتے ہیں۔ تحلیل نفسی کے استعمال کے سلسلے میں یہی بات بنیادی اہمیت رکھتی ہے۔ اسی نقطۂ نظر انداز کرنے کی بنا پر کچھ لوگوں نے تحلیل نفسی کو ادب کے لئے قطعاً بے کار سمجھا اور بعض لوگوں نے اس کے لئے لگام استعمال سے خود فن تنقید کو مجروح کیا۔ ایسے سب لوگ اس مشترک نقطۂ نظر نہیں تلاش کر سکے جہاں تنقید کے تقاضے تحلیل نفسی کے دعویٰ سے دست و گریباں ہوتے ہیں۔

تنقید ادب کے لئے نقاد کو ایک آئینہ خانہ میں ٹھہرنا پڑتا ہے جہاں ہر چہار طرف جلوؤں کی کوشش رہتی ہے اس کا فرض ایک طرف دیکھ کر اپنے فن کی جامعیت کو مجروح نہ کرے ادبی دنیا میں ابتدائے تخلیق سے لے کر انتہائے تاثیر تک بے شمار منزلیں ہیں۔ نقاد نہ تو انہیں

نظرانداز کر سکتا ہے۔ اور نہ رواداری کے ساتھ ان سے گزر سکتا ہے
ایک جامع اور واضح نقطۂ نظر وضع کرنا اور فنی ہمہ گیری کو مطمئن کرنا
اسی وقت ممکن ہے کہ جب نقاد منزل میں ہونے کے بجائے منزل شناس
بنے۔ یہ منازل اور مراحل اپنی نوعیت کے اعتبار سے مختلف ہیں۔ کسی
منزل پر عمرانیات اور انسانیات نقاد کی رہبری کرتے کہیں فلسفہ
جدلیات اور اجتماعی معاشیات اس کے نام آتے ہیں۔ اور کچھ منزلیں
ایسی بھی ہیں۔ جنہیں نفسیات یا تحلیل نفسی روشن کرنے کی مدعی ہے۔ یہی
وہ موقعے ہیں جہاں نقاد کا مقصد اور تحلیل نفسی کا دعویٰ یکجا ہوتے
ہیں اور تحلیل نفسی کی افادیت اور استعمال بھی ایسے ہی موقعوں تک
محدود ہے۔

نقاد کا بنیادی کام فن کی قدر و قیمت معین کرنا ہے۔ اس کی
ساری جستجو اور کاوش اسی مقصد کے لئے ہوتی ہے لیکن اس
مقصد تک نقاد چھلانگ لگا کر نہیں پہنچ سکتا ہے۔ ادب کی قدر
و قیمت معین کرنے سے پہلے اسے بہت سے تہہ خانوں میں
جھانکنا پڑتا ہے۔ اسے پہلے یہ معلوم ہونا چاہیئے کہ خود ادب
کیا ہے۔ اور کیونکر پیدا ہوتا ہے۔ کہاں وہ آزاد ہے۔ اور
کہاں مقید ہے۔ کب وہ فرد اور سوسائٹی پر اثر کرتا ہے
اور کب خود ان سے متاثر ہوتا ہے نقاد کے فرائض کی اگر
تعین کی جائے تو ایک موٹی تقسیم یوں ہی کی جا سکتی ہے۔

کہ ادب کیا ہے۔ کیونکر پیدا ہوتا ہے۔ اور اس کی قدر و قیمت کیا ہے۔ اس ضمن میں بے شمار جزئیات آتے ہیں۔ مگر وہ کسی نہ کسی شکل میں اسی سہ شعبہ میں ضم ہو جاتے ہیں۔

تحلیل نفسی کا صحیح مؤقف سمجھنے کے لئے ان تینوں مسئلوں کو الگ الگ سمجھنا اور ان کے متعلق تحلیل نفسی کا رجحان معلوم کرنا ضروری ہے۔ اگر اس کا یہ مطلب نہیں ہے کہ یہ تینوں مسئلے ایک دوسرے سے بالکل علیحدہ ہیں۔ یہ سب آپس میں ایک دوسرے سے پیوست ہیں۔ مگر سہولت کی خاطر انہیں علیحدہ کر کے سمجھنا زیادہ مفید ہوگا۔

جہاں تک فن کی ماہیت اور فطرت کا تعلق ہے نقاد کے لئے یہ ایک اہم اور ضروری منزل ہے اس لئے کہ فن کی ماہیت کا نقاد کے بنیادی کام یعنی تعین قدر سے براہ راست تعلق ہے اس کے بغیر نہ واضح نقطۂ نظر کا وضع کرنا ممکن ہے اور نہ فن تنقید کو افادی بتانا۔ فن کی ماہیت اور حقیقت کے سلسلہ میں تحلیل نفسی اپنی کوتاہیوں کو صاف الفاظ میں اعتراف کر چکی ہے۔ خود فرائڈ نے ایک موقع پر کہا ہے۔ کہ تحلیل نفسی نہ بتا سکتی ہے۔ کہ فن اور فنکارانہ صلاحیت کی حقیقت اور اصلیت کیا ہے۔ اور نہ اس میں یہ قدرت ہے کہ وہ ان

ذرائع کو واضح طور پر بیان کردے۔ جنہیں استعمال کر کے فنکار فن کو پیدا کرتا ہے۔ یعنی تحلیل نفسی نہ فن کی ماہیت پر روشنی ڈال سکتی ہے اور نہ اس کی ٹکنیک پر۔ لہٰذا اگر ادب اور فن کی حقیقت معلوم کرنے کے سلسلے میں ہم تحلیل نفسی کو استعمال کریں۔ اور خاطر خواہ نتائج نہ نکل سکیں تو تحلیل نفسی کو موردِ الزام نہیں قرار دینا چاہیے۔

اب رہا قدر و قیمت معین کرنے کے سوال کا سوال تو یہی چیز نقاد کے بنیادی فرائض میں داخل ہے اس سلسلہ میں تحلیل نفسی کی بے تعلقی اس قدر واضح ہے ....

...... کہ اس کے لئے کسی ثبوت کی ضرورت نہیں ہے۔ نفسیات یا تحلیل نفسی کو قدر سے کوئی بحث نہیں ہے۔ وہ چیزوں کے خوب و زشت کے متعلق کوئی فیصلہ نہیں کرتی۔ اس کی دلچسپی محض فنکار کے ذہن سے ہے ادب اور فن سے اس کی دلچسپی ہے، کہ وہ فنکار کے ذہنی صفات پر کچھ روشنی ڈالتے ہیں۔ چونکہ نقاد کا بنیادی کام تعین قدر ہے۔ اور تحلیل نفسی کو قدر کے مسئلے سے کوئی دلچسپی نہیں لہٰذا فن تنقید اور تحلیل نفسی میں کوئی بنیادی ربط بھی نہیں ہو سکتا ہے۔ تعین قدر کا مسئلہ نقطۂ نظر پر موقوف ہے۔ جب تک نقاد کے پاس ایک سوچا سمجھا ہوا نقطۂ نظر نہیں موجود ہوگا۔ اس وقت تک ادب کی قدر معین کرنا ممکن نہیں ہے۔ تحلیل نفسی نقطۂ نظر معین کرنے

میں بھی نقاد کی کوئی مدد نہیں کرتی ہے۔ جو لوگ تحلیل نفسی سے بہت زیادہ توقعات وابستہ کرتے ہیں۔ ان کے لئے یہی منزل سب سے زیادہ مایوس کن ہے۔ ادبی قدر اور نقطۂ نظر کے سلسلہ میں تحلیل نفسی کی کوتاہیاں اس قدر عیاں ہیں۔ کہ جن پر پردہ نہیں ڈالا جاسکتا ہے۔ تحلیل نفسی کا ایک مخصوص دائرۂ عمل بیشک ہے لیکن اسے بحیثیت ایک نقطۂ نظر کے قبول کرنا ایک مہمل بات ہے نقطۂ نظر ہمیشہ اس چیز کو بنایا جاتا ہے۔ جو قدر و قیمت کے مسئلے کو طے کرنے میں مدد دے سکے۔ تحلیل نفسی میں چونکہ قدر کا مسئلہ نہیں چھیڑا جاتا لہٰذا اسے کسی نقطۂ نظر کی بنیاد بنانے کا سوال ہی نہیں پیدا ہوتا نقاد کو اپنے ذہنی سفر کے لئے بہت سے رہبروں کی ضرورت ہوتی ہے۔ تحلیل نفسی منجملہ اور رہبروں کے ایک رہبر ہے جو نقاد کو منزل کا سراغ لگانے میں بیش قیمت مدد دیتا ہے۔ رہبر خواہ وہ کتنا ہی ہوشیار کیوں نہ ہو خود منزل نہیں بن سکتا ہے۔ تحلیل نفسی کو منزل سمجھ لینا اتنا ہی مضحکہ انگیز ہے جتنا کسی سواری کو۔

اب لے دے کر ایک تیسری چیز رہ گئی اور وہ یہ کہ ادب پیدا کیونکر ہوتا ہے۔ اس مسئلہ کے بھی دو رخ ہیں۔ ایک تو ان معاشی اور معاشرتی روابط اور محرکات کی جستجو جو آفرینش ادب سے براہِ راست تعلق رکھتے ہیں۔ اور دوسرے ادیب والی محرکات اور شخصی رجحانات کی جستجو جو ادب پر انفرادیت کی چھاپ لگاتے

ہیں۔ ادب اور فن کو نہ تنہا معاشی اور معاشرتی حالات پیدا کر سکتے ہیں۔ اور نہ تنہا ادیب۔ آفرینشِ ادب کے سلسلے میں جو معاشی روابط بر سرِ عمل ہوتے ہیں۔ ان کے متعلق بھی یا تو تحلیل نفسی کے پاس کچھ کہنے کو نہیں ہے۔ اور یا جو کچھ ہے بھی یا نہیں ہے۔ اور یا جو کچھ ہے بھی وہ قابلِ یقین اور اعتماد نہیں ہے۔ اس سلسلے میں اجتماعی لاشعور اور نسلی شعور کے الفاظ بڑے زور و شور سے ساتھ کہے جاتے ہیں۔ لیکن ان کی حقیقت اور ٹکنیک کے متعلق نہ یونگ کے پاس کوئی معقول دلیل ہے۔ اور نہ فرائڈ کے پاس۔ فرائڈ اور اس کے متبعین کے خیال میں معاشی روابط اور اجتماعی محرکات بھی کسی نہ کسی شکل میں ایک غیر منطقی مخفی استبدادیت میں محلول ہو جاتے ہیں۔ انفرادیت پر حد سے زیادہ زور دینے کی وجہ سے غلطیین نفس کے لئے اجتماعی روابط اور معاشرتی قوتوں کے شدید انفرادی اثرات سے الگ کر کے دیکھنا ممکن نہیں ہے۔ لہذا فنکار کے ذہن اور شخصیت پر جو اجتماعی قوتیں اثر کرتی ہیں۔ ان کا صحیح اور واضح طور پر سمجھنا تحلیل نفسی کے ذریعہ سے فی الحال ممکن نہیں ہے۔ اب صرف فنکار کے ان شخصی رجحانات اور ذاتی محرکات کا مسئلہ رہ جاتا ہے۔ جو ادب کی صرف پیدائش ہی میں حصہ نہیں لیتے بلکہ ادب پر انفرادیت کی چھاپ بھی لگاتے ہیں۔ فنکار کی شخصیت کا رخ چند ان بنیادی جبلتوں اور ذہنی خصوصیتوں پر مبنی ہے۔ جو معاشی یا معاشرتی محرکات کے ہرگز پیدا کردہ نہیں ہیں۔ یہی وہ منزل ہے۔ جہاں نقاد کا مقصد اور تحلیل

نفسی کا دعویٰ یکجا ہوتے ہیں۔ اور یہی ایک ایسا موقع ہے جہاں تحلیل نفسی کا استعمال نقاد کے لئے ممکن نہیں بلکہ ناگزیر ہو جاتا ہے۔ اس موقع پر یہ محسوس ہو سکتا ہے کہ جیسے زنجیر کے بیشتر حلقے ٹوٹ کر الگ ہو گئے کار دواں چھٹ کر بہت مختصر ہو گیا۔ دائرہ سمٹ کر چھوٹا ہو گیا۔ اور زیادہ تر تنقیدی مسائل تحلیل نفس کی گرفت سے باہر ہو گئے ہیں یہ احساس صحیح ہے مگر تحلیل نفسی کے لئے جو کچھ بچ رہا ہے۔ وہ اگرچہ مختصر ہے مگر اہمیت کے اعتبار سے بہت زیادہ ہے۔

ادبی تنقید میں معاشی اور معاشرتی قوتوں کی شناخت بہت اہم ہے۔ مگر اس سے ادیب کی انفرادیت اور شخصی ذہن کی اہمیت کم نہیں ہوتی ہے۔ ادب کے متعلق آخری فیصلہ کرنے کے پہلے ادیب کی شخصیت کے مختلف زاویوں کو سمجھ لینا بہت ضروری ہے۔ اس کے بغیر یہ ممکن ہے کہ ادب کے متعلق ایک صحیح اور عام تصور یا نقطۂ نظر وضع کر لیا جائے۔ مگر کسی معین ادب پارہ کو باقاعدگی کے ساتھ جانچنا ممکن نہیں ہے۔ ادب کی تعین ادیب کی انفرادیت کی وجہ سے ہوتی ہے۔ لہٰذا اگر ادب کو تعین سمیت جانچنا ہے۔ تو فنکار کی شخصیت کو اچھی طرح سمجھ لینا چاہئے۔ اور شخصیت کے ان پہلوؤں کو اچھی طرح روشن ہونا چاہئے۔ جو کسی فن پارہ پر انفرادیت کی مہر کرتے ہیں۔ ادیب کے شخصی ذہن میں اجتماعی محرکات بھی دخیل رہتے ہیں۔ ہم شخصیت کے اس پہلو کو جس پر بیرونی محرکات

اثر کرتے ہیں۔ معاشرتی روابط میں اچھی طرح پہچان سکتے ہیں۔ لیکن فنکار کی شخصیت کے یہ پہلو بھی کافی اہمیت رکھتے ہیں۔ جن کو آجاگر کرنے میں معاشرتی روابط کام نہیں آسکتے ہیں۔ شخصیت کے ان پہلوؤں کی اہمیت اس بات سے عیاں ہے کہ باوجود سخت بندشوں اور کڑی روک ٹوک کے کسی نہ کسی شکل میں وہ ادب میں اپنے کو نمایاں کر لیتے ہیں۔ ادیب کی شخصیت کے ان پہلوؤں تک ہماری رسائی کا ذریعہ محض نفسیات ہے۔ لیکن نفسیات بھی شخصیت اور ذہن کے سطحی ارتعاش کو واضح کرتی ہے۔ محض ان محرکات کو جو یا تو شعوری طور پر خود ادیب کو معلوم رہتے ہیں۔ یا شعور سے اتنا قریب رہتے ہیں۔ کہ ادیب بغیر کسی دقت کے انھیں معلوم کر سکتا ہے۔ شخصیت کے بعض اہم اور بنیادی محرکات سطح کے بہت نیچے ہوتے ہیں۔ اور سرگرم عمل رہتے ہیں۔ اور کسی نہ کسی شکل میں ادیب کے تخلیقات میں سرایت کر جاتے ہیں۔ سطح کے نیچے والی دنیا سے ہمارا ربط محض تحلیل نفسی کے ذریعہ سے قائم ہوتا ہے۔

سطح ذہن سے نیچے ایک گنجان دنیا آباد ہے۔ جسے ہم لاشعور کہتے ہیں اور وسعت و پنہائی میں بیرونی اور شعوری دنیا سے محض مقدار میں نہیں بلکہ قوت میں بھی بڑھی ہوئی ہے۔ لاشعور کی موجودگی پر اتنے ثبوت اکٹھا ہو چکے ہیں۔ کہ اب اس سے انکار ممکن نہیں ہے۔ اس کے بہت سے صفحات پر بحث کی کافی گنجائش ہے۔ مگر اس کے سرگرم عمل رہنے

میں کوئی شبہ نہیں کیا جا سکتا۔ لاشعوری قوتیں خواہ جیسی بھی ہوں۔ مگر وہ خواب شیریں میں نہیں پڑی رہتی ہیں۔ اس لئے کہ لاشعوری محرکات اپنے ساتھ نفسیاتی انرجی کا ایک وافر ذخیرہ رکھتے ہیں۔ یہی انرجی انہی متحرک اور برسر عمل رکھتی ہے اور اسی کے سہارے وہ برابر اپنے علاقہ سے نکل کر شعوری دنیا میں بدامنی پھیلاتے رہتے ہیں شعوری علاقہ کا مزاج بیرونی حقائق معین کرتے ہیں۔ جب کہ لاشعوری علاقہ میں محض نشاطیت کا دور دورہ ہوتا ہے۔ افتاد مزاج کا یہ فرق ان دونوں کو بڑی مشکل سے ہم آہنگ ہونے دیتا ہے۔ لاشعوری قوتیں مداخلت کی کوشش کرتی ہیں اور دنیائے شعور کے نگراں انہیں روکنے کی کوشش کرتے ہیں۔ مداخلت اور مدافعت کا یہ عمل خاصہ طولانی اور پُر جوش ہوتا ہے۔ آخر میں مفاہمت اس پر ہوتی ہے۔ کہ لاشعوری مواد اپنا بھیس بدلے اور ایک ایسی وضع قطع اختیار کرے، جو بیرونی دنیا کے حقائق کو مجروح نہ کرے اور شعوری قوتیں اپنی مدافعت سے باز آئیں۔ ایک معتدل ذہن کو یہ مفاہمت ضرور کرنی پڑتی ہے۔ اور جن ذہنوں میں۔ یہ مفاہمت نہیں ہو پاتی ہے۔ ان کی شخصیت دہری ہو جاتی ہے۔ اور اکثر امراض ذہنیہ کا ایک ناقابلِ علاج سلسلہ قائم ہو جاتا ہے عمل اور ردِ عمل یا مداخلت اور مدافعت کا یہ پیچیدہ سلسلہ ادیب یا فن کار کے ذہن میں بھی چلتا رہتا ہے۔ فنکار کی شخصیت کے

تمام ایسے تعینات جن میں لاشعوری قوتیں کام کرتی ہیں۔ معاشی اور معاشرتی روابط سے براہِ راست نہ متاثر ہوتے ہیں۔ اور نہ ان کو خاطر میں لاتے ہیں۔ انھیں سمجھنے کے لئے فی الحال تحلیل نفسی کے علاوہ اور کوئی دوسرا ذریعہ ہمارے پاس نہیں ہے۔ لہٰذا ادبی تنقید کے سلسلہ میں جیسے ہی ادیب کی شخصیت کا سوال نقاد کے سامنے آئے گا۔ تحلیل نفسی کے استفادہ ناگزیر ہو جائے گا۔ تنقید کے سلسلے میں فن کار کی شخصی اہمیت کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا ہے۔ کسی فن پارہ کو فن کار کی شخصیت سے جدا کر کے سمجھنے کا خیال مہمل ہے۔ فن کار کی شخصیت کو سمجھتے وقت تحلیل نفسی سے نقاد کا گریزاں رہنا عملی طور پر فن کو فن کار کی شخصیت سے جدا کر کے سمجھنے کے مرادف ہے۔

ادب کو تحلیل نفسی کے نقطۂ نظر سے جانچنا کافی مشکل اور مہارت طلب چیز ہے۔ عملی اعتبار سے تحلیل نفسی کا استعمال کافی کاٹ چھانٹ کے بعد ہی فائدہ مند ہو سکتا ہے۔ اس سلسلے میں نقاد کو اچھی طرح یہ سمجھ لینا چاہیے کہ نقد: دب میں تحلیلِ نفسی کے استعمال کا مطلب اس کے تمام جزئیات اور اصول کی پابندی ہرگز نہیں ہے۔ تحلیل نفسی سے اسے محض طریقۂ کار اور بنیادی تصور حاصل کرنا چاہیے اگر حرف بحرف پابندی کی گئی تو وہ تمام بنیادیں ہل جائیں گی۔ جن پر خود فن تنقید قائم ہے۔ اس لئے کہ تحلیل نفسی کے تمام جزئیات اور

اصول کو قبول کر لینا شدید قسم کی انفرادیت اور داخلیت میں اپنے کو محدود کرنے کے مرادف ہو گا۔ تحلیل نفسی سماجی قوتوں کی زیادہ پرواہ نہیں کرتی ہے۔ اور اگر اس میں کہیں سماجی قوتوں کا ادراک ملتا بھی ہے تو اس کی تہہ میں سماجی محرکات بر سر عمل نہیں ہوتے ہیں۔ تنقید نگار سماج و معاش سے اپنا دامن کبھی نہیں چھڑا سکتا لہٰذا تحلیل نفسی کے ایسے جزئیات کو قبول کرنا جو معاشی اور سماجی قوتوں سے بالکل ہم آہنگ نہیں ہوتے نقاد کے لئے ممکن نہیں ہے۔ تحلیل نفسی کے ذریعہ سے نقاد فن کار کی اندرونی دنیا میں پہنچ جاتا ہے۔ مگر وہاں تحلیل نفسی نے جو سنگ میل بنائے ہیں۔ انھیں منزل نہیں سمجھنا چاہئے۔ نقاد کو تحلیل نفسی کی نشاندہی پر اندرونی محرکات اور داخلی حقائق کا خود جائزہ لینا چاہئے۔ تحلیل نفسی ان حقائق و محرکات کے جو لوازم و عوارض بتاتی ہے۔ یا ان کو منظم کرنے کے لئے جن قوانین اور اصول کو وضع کرتی ہے۔ یا ان کے اسباب و علل کے جو روابط قائم کرتی ہے۔ اس کی مکمل تقلید نقاد کے لئے ضروری نہیں ہے۔ تحلیل نفسی کے ذریعہ نقاد حقائق کا انکشاف ضرور کر سکتا ہے۔ مگر ان کی تنظیم و ترتیب کسی زیادہ وسیع اور صحت مند نقطۂ نظر سے کرنی چاہئے۔ اگر تحلیل نفسی کے بیان کردہ حقائق کو ہم نے اس کے معین کردہ فلسفہ کے تحت قبول کر لیا تو نتائج گمراہ کن نکلیں گے۔

اسی ضمن میں یہ بات بھی آتی ہے کہ تحلیل نفسی کے ماہرین نے ادب

اور آرٹ کے متعلق خود جن نظریات کا اظہار کیا ہے۔ انھیں بھی مشعلِ راہ نہیں بنانا چاہئے۔ اس لئے کہ ایسے تمام بیانات میں حقائق کو تحلیل نفسی کے واضع کردہ اصول کی روشنی میں دیکھنے کی کوشش کی گئی ہے۔ ادب اور آرٹ کا براہ راست سماج سے رشتہ ہے۔ مگر فرائڈ کی تحلیل نفسی کے اصول اور بنیادی قوانین سماجی رشتوں کو مدنظر رکھ کر نہیں وضع کئے گئے ہیں لہذا کبھی کبھی تو یہ اصول اور نظریات تنقید کے سلسلہ میں ناکافی ثابت ہوتے ہیں۔ اور کبھی کبھی گمراہ کن۔

آرٹ کے متعلق فرائڈ کے خیالات اس حقیقت کو بہت اچھی طرح واضح کرتے ہیں۔ فرائڈ کے قول کے مطابق آرٹ اور ادب انسان کی بنیادی جبلتوں کی رقص گاہ ہیں۔ دبی ہوئی خواہشیں اور راڈ رو کی بے لگام نشاط جوئی آرٹ اور ادب کو اپنا آلۂ کار بنا کر اپنی تسکین کا سامان بہم پہنچاتی ہے۔ یہ پردہ نشین خود چار دیواری کے اندر مقید رہنا گوارا نہیں کرتیں اور دوسری طرف ہجوم عام انہیں برداشت نہیں کر سکتا۔ لہذا یہ ادب اور فنون لطیفہ کی نقابیں ڈال کر نکلتی رہتی ہیں۔ آرٹسٹ میں ان خواہشات کا دباؤ اور بھی گہرا ہوتا ہے۔ اس لئے کہ وہ افتاد طبع کے اعتبار سے داخلی ہوتا ہے۔ اور بیرونی ہنگاموں سے زیادہ اپنے ذہن کے اندرونی تلاطم سے خائف رہتا ہے۔ جنوں اس کے لئے آغوش داغ کبھی نہیں ہے

اور نہ اس کے گریبان سے چاک کے جدا رہنے کی ضمانت کی جا سکتی ہے۔ مکمل طور پر پاگل ہو جانا اس سے کچھ بعید نہیں ہے۔ اس کی زندگی ہمیشہ جبلی تقاضوں کی گرفت میں رہتی ہے۔ جس کی حیثیت گویا ایک بے رحم قرض خواہ کی ہے۔ جو قرض یا عزت لئے بغیر نہیں ٹلتا ہے۔ فن کار کے لئے دو ہی راستے ہیں یا تو ان خوفناک خواہشوں کے لئے کوئی مناسب نکاس تجویز کرے یا پاگل ہونا قبول کرے۔ عملی طور پر ان خواہشوں کے پورا کرنے کے ذرائع فن کار کے پاس بالعموم نہیں ہوتے ہیں۔ لہذا وہ ادب اور فنونِ لطیفہ کے ذریعہ سے انھیں ٹھکانے لگاتا ہے۔ حصول عزت و شہرت حکومت کی لالچ فارغ البالی کی تمنا، جنسی تسکین اور اس قسم کی ہزاروں خواہشیں اس کے ذہنی افق پر چھائی رہتی ہیں۔ مگر خارجی۔ نظام کی سخت بندشوں میں وہ ان خواہشات کو پورا کرنے کے ذرائع نہیں مہیا کر پاتا ہے۔ لہذا وہ حقیقت سے کنارہ کشی اختیار کر لیتا ہے اور ایک ایسی خیالی دنیا تعمیر کر لیتا ہے جس میں ہر طرف تمناؤں کے سبز باغ لہلہاتے رہتے ہیں۔ یہی وہ منزل ہے۔ جہاں سے جنون کی راہیں بھی نکلتی ہیں۔ اس لئے کہ ایک پاگل بھی خارجی اور واقعی دنیا چھوڑ کر اپنی بنائی ہوئی خیالی دنیا میں بس جاتا ہے مگر آرٹسٹ

پاگل نہیں ہوتا۔ اس کی وجہ شاید یہ ہے کہ اس میں ارتفاع (SUBLIMATON)
کی صلاحیت زیادہ وسیع اور پختہ ہوتی ہے۔ اور اس کی دبی خواہشات میں بھی
لچک زیادہ پائی جاتی ہے۔ اسی لئے وہ خارجی حقائق سے اتصال قائم
رکھتا ہے اور اسی لئے وہ ایک معمولی قسم کا خیالی پلاؤ ....
پکانے والا (DAYDREAMAR) نہیں بننے پاتا ہے۔ وہ اپنے
خیال کی تنگ بندیوں سے اپنے شخصی اثرات مٹا کر ان میں آفاقیت اور
عمومی دلچسپی پیدا کر سکتا ہے۔ وہ ان کی حقیقت اور اصلیت کو بڑی
کامیابی کے ساتھ سطحی نگاہوں سے چھپا سکتا ہے۔ اس میں ایک
پُراسرار قسم کی ایسی صلاحیت ہوتی ہے۔ جس کی بنا پر وہ اپنی خیالی
دنیا کی ترجمانی بڑی سچائی اور نشاط انگیزی سے کر سکتا ہے۔ چونکہ
سامعین اور ناظرین کے ذہن میں بھی یہی ہنگامے برپا رہتے ہیں۔
اور انہیں میں دبی ہوئی خواہشیں برابر جھٹکے دیتی رہتی ہیں۔ وہ
بھی اپنی خواہشوں کو عملی طور پر پورا کرنے کے ذرائع نہیں رکھتے
ہیں۔ لہذا وہ آرٹسٹ کے فن کو دیکھ کر بہت محظوظ ہوتے ہیں
چونکہ اپنے فن سے شدید شخصی اثرات کو آرٹسٹ مٹا دیتا ہے
لہذا آرٹسٹ کا سارا فن سامعین اور ناظرین کو اپنی ذاتی چیز
یا اپنی واردات کا ترجمان معلوم ہونے لگتا ہے۔ اور وہ اپنے
لئے سکون ونشاط کی ایک راہ پا لیتے ہیں۔ وہ آرٹسٹ کے گرویدہ
ہو جاتے ہیں۔ اس کی محبت کا دم بھرنے لگتے ہیں۔ اسے اپنا

خیالی دیوتا بنا لیتے ہیں۔ واہ واہ کے نعرے بلند کرتے ہیں۔ تحسین و آفرین کے ہنگامے برپا کرتے ہیں۔ اس طرح آرٹسٹ اپنے خیال کی تگ بندیوں کے ذریعہ خارجی دنیا میں بھی اپنی ان تمام خواہشوں کو پورا کر لیتے ہیں۔ جنہیں اب تک وہ محض خیالی دنیا میں پورا کیا کرتے تھے اور اس طرح وہ عزت، شہرت، حکومت، فارغ البالی اور کبھی کبھی جنسی تسکین کے خواب کی روز روشن میں تسلّی بخش تعبیر حاصل کر لیتے ہیں۔

ادب اور آرٹ کے اس نظریہ پر نقاد کبھی بھروسہ نہیں کر سکتا ہے۔ اس لئے کہ اس میں سماجی مقصد کی کوئی گنجائش نہیں رکھی گئی ہے شدید قسم کی خود پسندی اور ذات پرستی کو آرٹ کا محرک فرض کر لیا گیا ہے۔ ادب کو بجائے ایک صحت مند مترجم اور مصلح زندگی کے محض دھوکے کی ایک ٹٹی قرار دیا گیا ہے۔ ادب اور فنون لطیفہ سے اجتماعی ترجمانی کا وصف چھین کر انہیں محض فرد کے نشاطِ کار کا ذریعہ بنانا ان کے مقصد اور فطرت کا گلا گھونٹنا ہے۔ اس نظریہ میں یہ بات بھی صاف نہیں ہے۔ کہ آرٹسٹ کی جس پُر اسرار قوت کی طرف فرائڈ اشارہ کرتا ہے، اس کی حقیقت اور ماہیت کیا ہے۔ وہ واقعتہً کوئی چیز ہے بھی یا محض خجسۂ جستجو کی ایک تگ بندی۔ انسان اس قوت کی بنا پر آرٹسٹ بنتا ہے۔ یا آرٹسٹ ہونے کی بنا پر اس میں یہ قوت پیدا ہو جاتی ہے۔ فرائڈ کو ان

باتوں کی خبر نہیں ہے۔ آرٹسٹ اسی ارضی دنیا کا باشندہ ہوتا ہے۔
اور اپنے فن کی بنیادیں ارضیت ہی کے مرکزِ ثقل پر رکھتا ہے۔
فنی نقطۂ نظر کے لئے وہ خلا کے غیر معین ارتعاش میں نہیں بھٹک
سکتا ہے۔ اس کے لئے ادب اور آرٹ کا کوئی ایسا نظریہ قابل
قبول نہیں ہو سکتا۔ جس میں پُر اسرار اور غیر معلوم قوتیں عمل
فرما ہوں۔ جن کا وجود ان کے صفات سے زیادہ مشکوک ہو۔ اور
جن کے ادراک کے لئے علم کی بجائے وہم کا سہارا لینا پڑے اور
جن کی حقیقت معلوم کرنے کے لئے انسان کے بجائے پری زادوں
کی جستجو کرنی پڑے۔ ادب اور فنون لطیفہ کے متعلق فرائڈ نے
متعدد بار اور مختلف مقامات پر اظہارِ خیال کیا ہے۔ مگر ان
تمام بیانات میں حقائق اور باطنی اقدار کو ایک مخصوص نقطۂ نظر
کے تحت جانچنے کی کوشش کی گئی ہے لہٰذا یہ تمام بیانات اور نتائج
ایک ایسے نقاد کے لئے جو ادب کو سماجی قوتوں کے زیر اثر جانچنا
چاہتا ہے۔ قطعاً بے کار اور گمراہ کن ہیں۔ اس سلسلے میں نو
فرائڈی اسکول (NEOFAEUDIAN SCHOOL) کا نقطۂ
نظر زیادہ کام آسکتا ہے۔ اس لئے کہ ان لوگوں نے سماجی اور
تہذیبی قوتوں کے وجود اور تاثیر کو زیادہ سمجھنے کی کوشش کی ہے
لیکن ابھی اس سلسلے میں اتنا کم کام ہوا ہے کہ اس کے متعلق رائے
دینا قبل از وقت ہوگا۔ یہ نظریات ابھی بن رہے ہیں اور ان کے

عمل اطلاق کی دشواریاں دور کی جا رہی ہیں۔

تحلیل نفسی نے ہمیں کچھ باطنی اقدار سے روشناس کرایا ہے اور ایسی مخفی توانائیوں کا ہم سے تعارف کرایا ہے۔ جو ادب کی شناخت میں کافی مدد دے سکتی ہیں۔ لاشعور کی تفصیلات کو چاہے ہم نہ قبول کریں۔ ایگو اور سُپر ایگو (EGO AND SUPER EGO) کے تصوّر اور فرائض چاہے مکمل طور پر ہمیں بھلے نہ معلوم ہوں، پھر بھی ان قوتوں یا ان کے مماثل قوتوں کا وجود انسانی افعال اور کردار میں برابر جھلکتا رہتا ہے۔ ان تیز رو جھلکیوں کا سمجھنا اور ان کو اپنی گرفت میں لانا نقاد کے لئے ضروری ہے۔ ان جھلکیوں کی مثال ایسی ہے کہ جیسے کوئی بہت دور سے آئینہ دکھا رہا ہو۔ اگر ہم عکس کے مرکز کو اپنے گرد و پیش میں تلاش کریں گے۔ یا ان جھلکیوں کو براہ راست پکڑنے کی کوشش کریں گے۔ تو مایوسی اور حیرانی ہوگی۔ ان میں حقیقت اور مرکز کو دریافت کرنے کے لئے ہمیں کچھ دور جانا پڑے گا۔ یوں ہی ادب اور آرٹ میں بھی کسی آئینہ سیما کی جھلکیاں برابر محسوس ہوتی ہیں۔ ان کا راز سمجھنے کے لئے اپنے گرد و پیش کا جائزہ لینا کافی نہیں ہو سکتا۔ بلکہ درون پردہ جانا پڑے گا۔ اور طولانی سفر کرنا پڑے گا۔ اب اسے چاہے ایک سوئے اتفاق سمجھ لیجئے۔ کہ اس سفر میں تحلیل نفسی کے علاوہ اور کوئی دوسری چیز ہماری راہ نمائی نہیں کر سکتی ہے۔ اگر نقاد

خبردار ہو کر اس راہنما کے ساتھ چلے تو انکشافات اور باطنی حقائق کی ایک نئی دنیا ہمارے سامنے آجائے گی۔ اور اگر بے خبری میں اس رہبر کی اندھی تقلید کرلی گئی، تو وہ بھول بھلیاں میں ہمیں چھوڑ کر الگ بھی ہو سکتا ہے۔ خلاصہ یہ ہے۔ کہ تحلیل نفسی رہبر بھی ہے۔ اور رہزن بھی۔ لہذا ہم سفر کو ہوشیار رہنا چاہئے۔ ادبی تنقید میں تحلیل نفسی کا استعمال محدود ہونے کے باوجود اپنے اندر بڑی وسعت رکھتا ہے۔ اس موقع پر اس وسعت کا عملی جائزہ لینا ممکن نہیں پھر بھی چند ایسے مواقع کی طرف اشارہ ضروری ہے جہاں تحلیل نفسی کا استعمال اپنی اہمیت کے اعتبار سے بہت نمایاں ہے۔

ہمارے ادب میں بیشتر شاعروں کے متعلق تاریخی معلومات کی کمی ہے۔ ہم اپنے بعض بڑے شاعروں کی تاریخ ولادت و وفات تک نہیں بتا سکتے ہیں۔ تاریخی معلومات کی کمی سائنٹفک مطالعہ میں اکثر بڑا خلل پیدا کر دیتی ہے، شاعر اپنے زمانہ کی تاریخ اور گرد و پیش کے واقعات سے کافی متاثر ہوتا ہے۔ ماحول کا اتار چڑھاؤ اس کے مضراب خیال کو برابر چھیڑتا رہتا ہے۔ جس کے رد عمل کی صورت میں انفرادی رجحانات اور فطری جبلتیں شاعر کے پردۂ ساز پر رقص کرنے لگتی ہیں۔ اس طرح جو لے وہ بلند کرتا ہے۔ اس میں ماحول اور انفرادیت دونوں کی شرکت رہتی ہے۔ تاریخی خلا کی وجہ سے نقاد کو سب سے بڑی مصیبت یہ اٹھانی پڑتی ہے کہ وہ شاعر کے انفرادی رجحانات کو تاریخی

قوتوں اور حوادث سے اچھی طرح مربوط نہیں کر پاتا ہے۔ تاریخی خلاء اردو ادب میں شدت کے ساتھ برابر محسوس ہوتا رہتا ہے۔ سب سے زیادہ تاریخی اور سوانحی معلومات غالب کے سلسلہ میں مل سکتے ہیں۔ مگر وہ بھی نامکمل ہیں۔ اور صحت کے ساتھ راہنمائی کرنے کی کم اہلیت رکھتے ہیں۔ ورنہ بیشتر شاعروں کی زندگی کے جزئی واقعات کا کیا ذکر ان کے متعلق ان حادثات اور سوانح کا بھی علم نہیں ہے۔ جنہوں نے ان کی شخصیت کو کافی متاثر کیا ہو گا۔ اور ان میں نئے رجحانات اور نئے نقطۂ نظر کو جنم دیا ہو گا۔ اگر اس تاریخی خلاء کو پُر کرنے کے لئے تمام ذرائع استعمال کر لئے جائیں۔ تب بھی شعراء کے سوانحی اور سماجی پہلو کو اچھی طرح روشن نہیں کیا جا سکتا۔ اس لئے کہ زمانے کے ہاتھوں یا اپنی غفلت کی وجہ شہادتوں کا ایک معتدبہ حصہ بالکل ضائع ہو چکا ہے جسے ظاہر ہے کہ دوبارہ پیدا نہیں کیا جا سکتا۔ یہ تاریخی اور سوانحی خلا ہمیں کسی اور شکل میں پُر کرنا ہو گا۔ اس خلاء کو تحلیل نفسی کے ذریعہ سے کسی نہ کسی حد تک پورا کیا جا سکتا ہے۔ اگرچہ شاعری کے ذریعہ سے کسی شاعر کی مکمل تحلیل نفسی نہیں کی جا سکتی ہے۔ پھر بھی تحلیل نفسی کے طریقۂ کار اور راہ نما کا اس سلسلہ میں بڑی حد تک کامیابی کے ساتھ اتباع کیا جا سکتا ہے۔ تحلیل نفسی کے ذریعہ سے تاریخی خلاء کو پُر کرنا اگرچہ ایک اُلٹی بات ہے۔ مگر تاریخی اور سوانحی مواد کی عدم موجودگی اس الٹی بات کو گوارہ کیا جا سکتا ہے۔ یہ اُلٹا طریقہ

کار ایک طرح کی مجبوری ہے۔ مگر چونکہ اس میں آزادیت کا پہلو نکلتا ہے لہذا اس کا استعمال خاص ضروریات کے تحت کیا جا سکتا ہے۔

دراصل سوانحی واقعات اور سماجی اور تاریخی ماحول سے نقاد کو براہ راست کوئی دلچسپی نہیں ہوتی ہے۔ وہ اس تاثر میں دلچسپی رکھتا ہے جسے یہ تمام چیزیں شاعر یا فن کار کی شخصیت میں پیدا کر دیتی ہیں۔ تحلیل نفسی کے ذریعہ سے چونکہ فرد کی شخصیت کو دھلک دیا جاتا ہے۔ لہذا اس کے تاثرات بہت اچھی طرح واضح ہو جاتے ہیں۔ ان تاثرات کی نوعیت سے ہم ان واقعات اور حادثات کی نوعیت بھی معین کر سکتے ہیں۔ جنہوں نے اس تاثر کو حقیقتاً جنم دیا ہو گا۔ اس طریقہ کار سے واقعات کی حقیقت اور ان کے وقوع کی اصلی شکل کا علم تو نہیں ہو سکتا مگر ان کی مخصوص نوعیت ضرور ذہن میں آ سکتی ہے۔ اور پھر ان کی اثر انگیزی کی نوعیت کا فرد کے تاثر سے مقابلہ کرنے میں بھی کافی مدد مل سکتی ہے۔

تحلیل نفسی کے استعمال کا ایک اہم اور کارآمد موقع یہ بھی ہے۔ کہ دنیا کا کوئی ادب علامتوں سے بے نیاز نہیں ہے۔ ادیب ہمیشہ (SYMBOLE) کا سہارا لیتا ہے اردو ادب میں بھی علامتوں کا ایک وافر ذخیرہ موجود ہے۔ کچھ علامتیں عام ہیں۔ لیکن ہر شاعر کے یہاں ہمیں خاص علامتیں بھی ملتی ہیں۔ علامتیں اظہار خیال کا بالواسطہ ذریعہ نہیں ہے۔ بلکہ براہِ راست ذریعہ ہیں۔ علامتوں کے ذریعہ سے شاعر کسی بات کو گھما پھرا کر نہیں کہتا۔ بلکہ ایک خیال کو علامت کے ذریعہ سے

اسی طرح ظاہر کرتا ہے جیسے ہم اپنے خیالات کو الفاظ کے ذریعہ سے ظاہر کرتے ہیں۔ علامتوں میں کبھی کبھی پیچیدگی بڑھ جاتی ہے۔ مگر ان کے براہ راست ذریعہ اظہار ہونے میں کوئی فرق نہیں آتا۔ جس طرح کبھی کبھی الفاظ میں پیچیدگی پیدا ہو جاتی ہے۔ مگر وہ مطلب براہ راست ادا کرتے ہیں۔ اس طرح علامتیں بھی پیچیدہ ہونے کے باوجود اظہار خیال کا سیدھا طریقہ ہیں۔ اب سوال یہ ہے کہ شخصیت اور ذہن کی سطح پر وہ کون سے ایسے خیالات ہیں۔ جن کے لئے الفاظ کے بجائے علامتوں کو ذریعہ اظہار بنایا جائے۔ الفاظ ہمارے بیرونی ذہن کی زبان ہیں علامتیں ہمارے اندرونی ذہن کی زبان ہیں۔ اسی لئے تحلیل نفسی نے علامتوں کی تشریح و تاویل پر کافی زور دیا ہے۔ ان علامتوں کے سہارے ہم ذہن کے اندرونی حصے تک پہنچ سکتے ہیں۔ اور اگر ذہن کے اندرونی حصہ یعنی لاشعور کے علاقہ کے متعلق ہماری واقفیت اچھی ہو جائے تو یہ علامتیں بھی ہمارے لئے زیادہ واضح ہو جائیں گی۔ اور ان کا سمجھنا ہمارے لئے آسان ہو جائے گا۔ نقاد کے لئے بھی ادبی علامتیں بہت اہمیت رکھتی ہیں۔ اور چونکہ علامتوں کی تحقیق و تفتیش کے سلسلہ میں تحلیل نفسی پیش پیش ہے۔ لہذا علامتوں کی پیدائش انتخاب اور معنی سمجھنے میں تحلیل نفسی نقاد کی بہت مدد کر سکتی ہے۔

بہت زیادہ تفصیل میں پڑے بغیر بھی یہ بات وثوق سے کہی جا سکتی ہے۔ کہ تحلیل نفسی نقاد کے لئے باوجود محدود افادیت رکھنے میں

بہت مددگار ثابت ہو سکتی ہے۔ تحلیل نفسی اور تنقید ادب کا ساتھ بہت کم عرصہ تک رہتا ہے۔ پھر دونوں کی منزلیں علیٰحدہ ہو جاتی ہیں۔ لیکن مختصر سے ساتھ کے باوجود تحلیل نفسی کی اہمیت اس لیۓ برقرار رہتی ہے۔ کہ وہ بعض مواقع پر نقاد کی مدد کا واحد ذریعہ ہے۔ فنکار کی شخصی ذہن کے بے شمار مراحل (PRO CISE) جن سے تخلیق کے درمیان فنکار کو گزرنا پڑتا ہے۔ تحلیل نفسی ہی کے روشن کردہ چراغوں سے منور ہوتے ہیں۔ ان نہاں خانوں کی بے رونقی نقاد کو اکثر پریشان کرتی رہتی ہے، اس لیۓ کہ وہ شاعری میں شام غم کی تنہائی کو طویل بھی بناتی ہے۔ اور مبہم بھی تحلیل نفسی بھی اگرچہ ان تاریکیوں کو ماہ نخشب کی روشنی سے دور کراتی ہے۔ مگر نقاد کا کسی نہ کسی طرح چل سکتا ہے۔

تحلیل نفسی کا ایک مقصد اور ایک مخصوص دائرہ ضرور ہے اس دائرہ کو نہ توڑا جا سکتا ہے۔ اور نہ اس مقصد کو وسیع بنایا جا سکتا ہے اور اسی لیۓ وہ نقاد کی مدد ضرور کر سکتی ہے۔ لیکن آخر تک اس کا ساتھ نہیں دے سکتی۔ لہٰذا کچھ لوگوں کی یہ توقع کہ وہ ادبی تنقید کی جانشین ہونے کی اہلیت رکھتی ہے بالکل فضول ہے۔ تحلیل نفسی اپنی فنی بندشوں کی وجہ سے تنقید کی جگہ کبھی نہیں لے سکے گی، ہاں یہ ممکن ہے، کہ آئندہ ایک اصلاح شدہ تحلیل نفسی کا نظریہ (موجودہ نظریہ سے) نقاد کی زیادہ مدد کر سکے۔

(شبیہ الحسن)

کہانی کی منطق

کسی نے کہانی کی تعریف یہ کہہ کر کی ہے کہ "کہانی ایک حل طلب معمّہ ہے۔
اور یہ بات صحیح ہے اور معتبر منطق بھی اس بات کو سچ تسلیم کرے گی کہ کہانی
میں اگر معمّہ کی کیفیت نہ ہو تو پڑھنے والے یا سننے والے کے لئے اس میں
ذرا بھی کشش نہیں۔ کہانی کا معمہ ہونا ہی اسے دلچسپ بناتا ہے کہانی ایک
اہم اور بعض صورتوں میں پیچیدہ سوالیہ نشان ہے۔ کہانی شروع ہوتی
اور ارتفاع کی منزلیں طے کرتی ہوئی انجام کی طرف بڑھتی رہتی ہے اور
یہ سوالیہ نشان آہستہ آہستہ گھٹتا اور نظر کے سامنے سے غائب ہوتا رہتا
ہے۔ یہاں تک کہ ایک واضح، اطمینان بخش، مؤثر اور مُسکت جواب اس
کی جگہ لے لیتا ہے۔ اور کہانی اس جواب پر ختم ہو جاتی ہے۔

اس بات کو کسی اور نقاد نے یوں کہا ہے کہ "کہانی سوال سے
جواب تک کے سفر کا نام ہے" یا یوں کہئے کہ کہانی شروع ہوئی ہے۔ اور
شروع ہوتے ہی اس کے سننے اور پڑھنے والے کے ذہن میں ایک سوال
اُبھرتا ہے اور اس سوال کا جواب حاصل کرنے کے لئے وہ واقعات کی رو
کے ساتھ یا کرداروں کے عمل کے ساتھ آگے بڑھتا ہے۔ اس لئے کہانی

سنانے والے کا کام بس اتنا ہے کہ کہانی کو سوال سے شروع کر کے جواب تک پہنچا دے۔ امریکہ کی سہل خوشیں زدہ زندگی میں ہر مشکل کو آسان بنا لینے کے جو نسخے ہر گھڑی ایجاد ہوتے رہتے ہیں۔ ان میں ایک نسخہ کہانی لکھنے کا بھی ہے، بڑا آسان اور سیدھا سادا اور منطقی نسخہ۔ افسانہ نویسی کے ایک مدرسے میں افسانہ لکھنے کے فن کی تعلیم ایک استاد اس جملے سے شروع کرتا تھا۔

"BEGIN AT BEGINING END GO ON TILL YOU COME TO THE END BEGINING THERE START.

لیکن بدقسمتی کی بات یہ ہے کہ منطقی اسلوب کے سانچے میں ڈھلا ڈھلایا یہ نسخہ اس منطق کی بالکل ضد ہے جسے میں نے کہانی کی منطق کہا ہے۔ مشینی ذہن کی پیدا کی ہوئی اس منطق کی تردید میں کسی دل جلے نے کہانی لکھنے کا جو اصول وضع کیا ہے وہ یہ ہے کہ۔

"BEGIN AT THE END AND GO BACK TILL YOU COME TO THE BEGINING THERE START.

کوئی مانے یا نہ مانے حقیقت میں کہانی کی منطق یہی ہے اور لفظاً ہر الٹی معلوم ہونے کے باوجود بالکل سیدھی منطق بھی یہی ہے۔ کہانی کہنے یا لکھنے والے کا سب سے اہم مسئلہ یہ ہے کہ جب وہ کہانی سنا چکے۔ تو سننے اور پڑھنے والے اس کی طرف سے مطمئن ہوں۔ کہانی کا خاتمہ یا انجام ان کے لئے قابل قبول بھی ہو اور موثر بھی اور بڑی بات یہ کہ وہ ان کے دلوں میں اپنے سچ ہونے کا یقین پیدا کر سکے۔ کہانی پڑھتے وقت

انھیں جو کچھ جھوٹ معلوم ہوا تھا وہ سچ کی صورت اختیار کرے، جس بات کی طرف سے ان کے دلوں میں شبہ تھا وہ یقین بن کر دل میں بیٹھ جائے اور جو چیز کسی نہ کسی طرح کے تذبذب، الجھن اور خلش کا سبب بنی تھی، وہی سکون اور انبساط کا وسیلہ ثابت ہوا اور ان سب باتوں سے بھی بڑھ کر یہ کہانی کا انجام ان میں پوری طرح منطقی معلوم ہو، کہانی کے پچھلے حصوں میں گزرنے والے واقعات نے ان کے ذہن میں جس طرح کے نتیجے کی توقع پیدا کی تھی، نتیجہ یا انجام اس توقع کے مطابق ہو۔ اسی منطقی مقصد کو حاصل کرنے کے لئے قصہ گو اس منطق کو اپناتا ہے، جو دوسروں کے لئے الٹی اور قصہ گو کے لئے سیدھی ہے۔ یہ منطق سوال پیدا کرنے کے بجائے سوالوں کا جواب دینے کو اپنا فنی منصب جانتی ہے اور اس لئے کہانی سننے والا جو سفر کہانی کی ابتدا سے شروع کرتا ہے۔ کہانی سنانے والا اس کی ابتدا انجام سے کرتا ہے۔ وہ اپنا سفر اپنے قاری کی منزل مقصود سے شروع کر کے سفر کے پہلے مرحلے تک پہنچتا اور پھر یہاں سے قاری یا سامع کے سفر میں منزل بہ منزل اس کے ساتھ رہتا ہے۔

کہانی کو انجام سے شروع کر کے آغاز تک پہنچنا اور وہاں پہنچ کر کہانی شروع کرنے کے سوال اور ضابطے کی تعمیل کہانی والے فنکار کے کام کی پہلی منزل ہے۔ اس منزل سے گزر کر اسے جو سفر نئے سرے سے شروع کرنا پڑتا ہے اس میں ہر جگہ اسے منطق کی راہنمائی

کی ضرورت پیش آتی ہے۔ اور یہ منطق ہر موقع اور محل پہ ضرورت اور اہمیت کے پیش نظر نئی صورتیں اختیار کرتی ہے۔

کہانی کو اپنے اس منطقی سفر میں جن مرحلوں اور منزلوں سے گزرنا پڑتا ہے فن نے انھیں مختلف نام دیئے ہیں لیکن حقیقت یہ ہے کہ کہانی کے سارے مرحلے کہانی سننے یا پڑھنے والے کی جذباتی اور نفسیاتی کیفیتوں کی بدلتی ہوئی صورتیں ہیں۔ کہانی شروع ہوتے ہی واقعات کو اور ان واقعات سے تعلق رکھنے والے کرداروں کو ایک خاص راستے پر ڈالتی ہے لیکن زیادہ دیر نہیں گزرتی کہ واقعات کا رخ بدل جاتا ہے اور واقعات کا رخ بدلتے ہی کہانی پڑھنے والے کے دل میں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ کہانی ہمیں کدھر لئے جا رہی ہے۔ کہانی آگے بڑھتی رہتی ہے۔ اور پڑھنے والے کا یہ سوال زیادہ واضح اور زیادہ اہم بنتا جاتا ہے اہم اس لحاظ سے کہ یہی سوال پڑھنے والے کو الجھن، کشمکش اور تذبذب میں بھی مبتلا کرتا ہے۔ اسی سے اس کے دل میں امید و بیم کی کیفیتیں بھی پیدا ہوتی ہیں۔ یہی سوال دل کی دھڑکنوں کو کبھی گھٹاتا، کبھی بڑھاتا اور اسے اتار چڑھاؤ اور مد و جزر کے مزے چکھاتا ہے، کرب و خلش میں مبتلا کرتا، یقین اور بےیقینی سے جھکولے دیتا، شوق کو بیدار کر کے اسے تھپکیاں دیتا رہتا۔ ایک ایسے مقام پر لا کر کھڑا کرتا ہے۔ جہاں سوال اور اس سوال سے پیدا ہونے والے کئی ضمنی سوالوں کا جواب پا لینے کی آرزو اپنی انتہا کو پہنچ جاتی ہے اور اعصاب کے تاروں میں ایسی کھنچن، اور ایسا

تناؤ پیدا ہو جاتا ہے کہ اگر فوراً جواب نہ ملے تو اعصاب کے یہ تار ایک جھٹکے سے ٹوٹ جائیں۔ کہانی کی منطق واقعات کی اسی نفسیاتی ترتیب کا نام ہے۔ یہ ترتیب زندگی کے واقعات سے مشابہ ہونے اور پوری طرح اس کی سچائی کے سانچے میں ڈھلی ہوئی ہونے کے باوجود اس سے مختلف ہوتی ہے کہ یہی فرق اور اختلاف کہانی کی جان اور اس کی روح ہے۔

کہانی کی مسلسل زنجیر کا ایک سرا اور اس کی پہلی کڑی اس کی تمہید ہے اور اس تمہید کے متعلق کہانی کے بڑے بڑے فنکاروں نے جو بات کہی ہے وہ قطعاً غیر منطقی ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ کہانی سننے والا یا کہانی پڑھنے والا جب کہانی سننے اور پڑھنے بیٹھتا ہے تو وہ اپنا دل اور دماغ کہانی سنانے والے کے حوالے کر دیتا ہے۔ اسے اس بات کی توقع نہیں ہوتی کہ کہنے والا مجھ سے جو بات کہے گا وہ حقیقت اور صداقت کے معیار پر پوری اترے گی اور اسے زندگی کی سچائی کی ترازو میں تولنا ضروری ہے۔ اس وقت اس کا خانۂ دل ہر آنے والے مہمان کے لئے خالی ہے۔ اور اچھا کہانی کہنے والا اس مروت سے پورا فائدہ اٹھاتا اس سے جس طرح کی بات چاہے کہتا ہے، جو عام حالات میں کہی جائے تو سننے والا اسے فضول اور بے معنی کہہ کر اس کے آگے بڑھنے کا راستہ روک دے۔ اس لئے اچھے قصہ گو جانتے ہیں۔ کہ کہانی کی ابتدا کسی ایسی بات سے ہونی چاہئے۔ جو اپنی جگہ اہم ہو، یا نہ ہو

لیکن آنے والی اہم باتوں کی طرف اشارہ ضرور کرے۔ وہ تمہید اچھی اور اس لئے کہانی کے منطق تقاضوں کے مطابق ہے، جو شوق کو جگائے اور اس شوق کی تسکین کا یقین دلائے، ایسی تمہید زندگی کی سچائی سے دور اور خیال کی ساختہ پرداختہ ہو کر بھی صحیح تمہید ہے۔

کہانی کی تمہید جیسا کہ ظاہر ہے، اس سفر کا آغاز ہے جسے قصہ گو اپنے مخاطب کے لئے طے کرتا ہے۔ یا یہ کہئے کہ اس طرح کا سامان مہیا کرتا ہے کہ کہانی پڑھنے والے کا یہ سفر دلچسپی اور لطف کے ساتھ کٹے۔ اسے سفر کے کسی مرحلے پر نہ تھکن کا احساس ہو اور نہ اس کے شوق منزل میں فرق آئے۔ بلکہ ہو یہ کہ ہر بڑھتے ہوئے قدم کے ساتھ اس کی آتش شوق تیز سے تیز تر ہوتی رہے۔ اور منزل مقصود تک پہنچنے کی چھپی ہوئی خوشی سفر کی ہر مشکل کو آسان بناتی رہے۔ اس سفر کی راہ میں آنے والے کانٹوں کی ہر کھٹک ایک نئی لذت اور تازہ مسرت کا پیام لے کر آئے۔ یوں گویا کہانی اصل میں کہانی وہی ہے جو آغاز سے انجام تک دلچسپ بھی ہو اور حصولِ انبساط کا ذریعہ بھی۔ اس لئے اس کی منطق کا سب سے پہلا اور سب سے اہم ضابطہ یہ ہے کہ کہانی لکھنے والا کہانی کی کڑیوں کو اس طرح جوڑے کہ دلچسپی اور انبساط کا سلسلہ کسی جگہ ٹوٹنے نہ پائے۔ شوق کی جو چنگاری کہانی کے شروع میں چمکی ہے وہ آہستہ آہستہ ابھرے، پھیلے، شعلے بنے اور اس کی لو بسا بہا اونچی ہوتی رہے۔ یہاں تک کہ کہانی ختم ہو تو سننے والا یہ محسوس کرے کہ آسمان سے باتیں کرتے ہوئے اس شعلے

کی گرمی ہی دل کو ٹھنڈک بھی پہنچتی ہے۔ کہانی شروع ہو گئی اور اس طرح شروع ہوئی کہ سننے والے نے اس میں دلچسپی محسوس کی، تو قصہ گو کے سفر کی پہلی منزل کامیابی سے طے ہوئی۔ بلکہ سچ تو یہ ہے کہ ایک مہم سر ہوئی۔ لیکن اس مہم کے بعد کئی مہمیں اور ہیں۔ کہ ان کے سر کئے بغیر وہ دلچسپی قائم نہیں رکھی جا سکتی جس سے کہانی صحیح معنوں میں کہانی بنتی ہے۔ یہ ساری مہمیں ایک خاص منصوبے کے مطابق ترتیب بھی دی جاتی ہیں اور ایک خاص منصوبے کے مطابق سر بھی کی جاتی ہیں۔ اور مزے کی بات یہ ہے کہ یہ سارا کا سارا منصوبہ جس منطق کے اصولوں کے مطابق ترتیب پاتا ہے وہ عام منطق سے بالکل مختلف ہے۔ لیکن عام منطق سے مختلف ہونے کے باوجود حد درجہ مؤثر ہے۔ اور یہی اس کے وجود کا جواز ہے۔

کہانی کے اس بے منطق منصوبے میں سفر کی تکمیل وقفوں، رکاوٹوں، پیچیدگیوں، الجھنوں، حادثوں اور سانحوں کے بغیر نہیں ہوتی۔ اس سفر میں پیچ در پیچ راستے آتے ہیں، دوراہے اور موڑ آتے ہیں، اتار چڑھاؤ آتے ہیں۔ اور خیال، یقین، بے یقینی تذبذب، تامل، امید، بیم، اضطراب، سکون کے ہچکولے کھاتا، شوق کے سہارے آگے بڑھتا رہتا ہے۔ اور بالآخر اس منزل مقصود پر پہنچتا ہے جسے ہم کہانی کا خاتمہ کہتے ہیں۔ کہانی خواہ خوشی پر ختم ہو یا غم پر، کہانی سننے اور پڑھنے والے کو صرف اس صورت میں تسکین پہنچاتی ہے کہ یہ انجام منطقی ہو۔ اس معنی میں منطقی جس میں ہم اس

لفظ کو اس کے انتہائی رسمی سیاق میں استعمال کرتے ہیں۔ کہانی کا انجام صرف اسی صورت میں قابل قبول بھی ہوگا اور مؤثر بھی کہ وہ بعض واضح مقدمات یا صحیح قسم کے صغریٰ وکبریٰ سے پیدا ہو۔ لیکن بات جب مقدمات تک یا صغریٰ کبریٰ تک پہنچتی ہے تو کہانی لکھنے والے کی منطق سے الگ ہو جاتی ہے۔ اور ہر کہانی میں اور ہر کہانی لکھنے والے کے ساتھ اس کا انداز بدلتا رہتا ہے۔ اس اجمال کی تفصیل بڑی مزیدار ہے۔

کہانی کی بنیاد واقعات پر ہوتی ہے اور یہ واقعات زندگی کے واقعات سے ملتے جلتے ہیں۔ لیکن کہانی کے واقعے اور زندگی کے واقعے میں ایک بڑا فرق ہے اور اسی فرق سے کہانی کی منطق اور زندگی کی منطق کے درمیان فرق پیدا ہوتا ہے۔ کہانی لکھنے والا، زندگی پر گہری نظر رکھے بغیر اور زندگی پر گذرتے ہوئے لمحے کو کہانی کا لمحہ سمجھے بغیر کہانی کا مسالہ جمع نہیں کر سکتا۔ لیکن زندگی پر اس کی یہ نظر اس غرض سے نہیں ہوتی۔ کہ اسے وہاں جو کچھ نظر آیا ہے اس سے کہانی کا ڈھانچہ تیار کرے۔ یا زندگی کے معمولی واقعات میں سے اسے جو واقعہ غیر معمولی معلوم ہوتا ہے اسے کہانی بنالے۔ قصہ گو زندگی کو اس سے دیکھتا ہے۔ کہ زندگی میں اسے جو کچھ دکھائی دیا ہے اسے دیکھ کر ایک نیا واقعہ ترتیب دے۔ بلکہ ایک نیا واقعہ ایجاد کرے۔ بہت سے واقعات میں سے مختلف چیزیں، جن کو ان کی ملی جلی بنیاد پر ایک نیا واقعہ کھڑا کر دے یہ صحیح ہے کہ قصہ گو زندگی کی طرف اس لئے دیکھتا ہے۔ کہ اسے کہانی کے

لئے واقعے کی تلاش ہے۔ لیکن زندگی میں اسے جو کچھ ہوتا ہوا دکھائی دیا ہے یا جو کچھ عام طور پر ہوتا ہوا دکھائی دیتا ہے کہانی اس واقعے میں نہیں اس کے پس پردہ چھپے ہوئے واقعے میں ہے۔ کہانی کہنے والے کی باریک بین نظر میں ہمیشہ اسے غیر معمولی حقیقت تک پہنچاتی ہے، جو معمولی حقیقت کے پیچھے چھپی ہوئی ہے۔ اس چھپی ہوئی حقیقت کو دیکھ سکنا اور اسے دیکھ کر باہر لانا ہی اس کی کامیابی ہے۔ او ہنری نے ایک موقع پر کہا تھا کہ "کہانی وہاں ہرگز نہیں ہوتی جہاں بظاہر اس کے ہونے کا امکان ہوتا ہے۔ اور ہوگو کا یہ کہنا بھی شاید یہی مفہوم ہوتا ہے کہ سب سے دلچسپ وہ دیوار ہے جس کے پیچھے کچھ ہو رہا ہے" اس کا مطلب یہ ہے کہ زندگی کا وہ واقعہ کہانی کی احساس نہیں ہے جو پیش آچکا ہے۔ کہانی کا اصل مواد تو وہ واقعہ ہے جو پیش آنا ممکن ہے؟ کہانی کہنے والے کے دل میں یہ سوال ہرگز نہیں پیدا ہونا چاہئے کہ کیا ایسا ہوا تھا؟، اس کا سوال تو یہ ہے کہ "کیا ایسا ہو سکتا ہے؟" کہانی کی منطق یہ کہتی ہے کہ جو قصہ گو اس سے زیادہ دلچسپ اور اس سے زیادہ مؤثر کہانیاں اختراع نہیں کرتا۔ جیسی زندگی میں پیش آتی ہیں، یقین ہے کہ کچھ عرصے بعد اس کا خزانہ خالی ہو جائے گا اور کسی قیمت پر بھی کوئی کہانی اس کے ہاتھ نہیں آئے گی۔ کہانی سننے اور پڑھنے والے کی دلچسپی کے لئے بیان کیجاتی اور یہ بات بڑی منطقی ہے۔ کہ جو کچھ زندگی میں پیش آچکا ہے اس میں کوئی نیاپن نہیں۔ اور چونکہ نیاپن نہیں اس لئے دلچسپی نہیں۔

لیکن اس نئے پن کی تلاش میں کہانی کہنے والوں سے ایک غلطی اور ہوئی ہے۔ اور اس غلطی کے ہونے کی وجہ یہ ہے کہ انھوں نے کہانی کی منطق کو اپنا راہنما بنانے کے بجائے عام فلسفیانہ منطق سے کام لے کر یہ سوچا ہے کہ زندگی میں جہاں کہیں کوئی ایسا واقعہ ملے جو معمولی واقعات سے بالکل مختلف ہو اور کبھی کبھی اتنا مختلف ہو کہ سننے والا اسے سنے تو اس کے سچ ہونے کا یقین نہ کرے۔ اس طرح کا واقعہ سچ ہونے کے باوجود کہانی کے ضابطۂ اخلاق میں جھوٹ اور ناقابلِ قبول ہے۔ کہانی سننے والے کی منطق بھی اس جگہ صرف اس سوال کا جواب چاہتی ہے کہ "ایسا ہو سکتا ہے؟" یا "ایسا ہونا ممکن ہے؟" اس سوال کے جواب میں اس سے یہ کہنے والا کہ "ایسا ہوا تھا" اسے مطمئن نہیں کر سکتا۔ اس لئے کہ جن کہانی لکھنے والوں نے "عجیب الوقوع" واقعات کو کہانی کی بنیاد بنایا ہے انھوں نے سچ کا ساتھ دینے کے باوجود اچھی کہانی نہیں لکھی اچھی کہانی تو صرف وہ ہے جو سننے والے کو اچھی لگے۔ اور اس معاملے حقیقت کی ایسی منطق کے مقابلے میں جو ناقابل فہم اور ناقابل یقین ہو، اسے قیاس کی وہ منطق زیادہ عزیز ہے جو قابل فہم اور قابل یقین ہو۔ اور جو ذہن کا اختراع ہونے کے باوجود اپنے سچ ہونے کا یقین دلاتی ہو اور سچ ہونے کا یقین دلاتے ہوئے بھی دلچسپ اور مزیدار ہو۔ یہی وجہ ہے کہ کہانی کو دلچسپ اور مزیدار بنانے کے لئے کہانی لکھنے والا اس کے آغاز اور انجام کے درمیان میں آنے والے حصوں میں

ایک ایسی ترتیب قائم کرتا ہے جو ہر دفعہ نئی ہوتی ہے۔ اور ہر دفعہ زندگی کے معمولی تجربوں سے مشابہ اور اصل ہوتے ہوئے ان سے مختلف ہوتی ہے۔

کہانی شروع ہوتی ہے اور آہستہ آہستہ ایک خاص سمت میں چلنا شروع کرتی ہے۔ پڑھنے والا اس کی طرف متوجہ ہوتا ہے اور اور اس امید اور یقین کے ساتھ اسے پڑھتا ہے کہ بہت جلد اس کے سامنے کوئی ایسی بات آئے جو اس سے پہلے اس کے مشاہدے اور تجربے میں نہیں آئی۔ لکھنے والا اگر زیادہ دیر تک کہانی کو اسی سمت میں چلاتا رہے جدھر اس نے چلنا شروع کیا تھا تو پڑھنے والے کو بے چینی شروع ہو جاتی ہے۔ اس لئے کہ اس طرح ایک مقررہ متعینہ بنی بنائی اور سیدھی سادی ڈگر پر چلتے رہنے میں کوئی ایسی بات نہیں جس کی خاطر وہ آگے پڑھنے پر آمادہ اور مجبور ہو۔ اس لئے کہانی کو شروع ہونے کے تھوڑی ہی دیر بعد اپنی سمت بدلنی چاہیئے۔ شروع ہونے کے تھوڑی ہی دیر بعد واقعے کا ایک جگہ آکر رک جانا (یا شاید یہ کہنا زیادہ صحیح ہو کہ ٹھٹک کر رہ جانا) کہانی کی منطق کے نقطۂ نظر سے اشد ضروری ہے۔ کہ اس کا اس طرح رکنا اور پھر ایکایکی ایک نئے رخ پر چلنا ہی کہانی کی دلچسپی کی بنیاد ہے۔ واقعے کے اس طرح رک جانے کو ایک معمولی سی رکاوٹ یا وقفے کے بعد آگے بڑھنے کو کہانی کے منطقی ضابطے میں اس لئے اہمیت دی گئی ہے کہ رکاوٹ کو ہی نقطۂ نظر یا ٹھہراؤ یا معمولی سا وقفہ یا لمحہ پڑھنے والے کے سکون

میں وہ ہلکا سا اضطراب پیدا کرتا ہے جسے فن نے شوق کا نام دیا ہے۔ کہانی میں اسی ٹھہراؤ (وقفے)، رکاوٹ، الجھن، خلش یا اضطراب کے بعد دل کی کوئی دھڑکن اندر ہی اندر سرگوشی کے انداز میں یہ سوال کرتی ہے کہ "اب کیا ہوگا؟" یا "دیکھیں اب کیا ہو؟" اندر ہی اندر ایک خاموش سوال پیدا کرنے والی اس منزل کو کہانی کے فن میں ...... (SUSPENSE) کہا گیا ہے۔ خلش یا اضطراب پیدا کرنے والے اس لمحے کو زندگی کی سچائی میں کوئی یقینی جگہ نہیں۔ زندگی نہ اس کی پابند ہے نہ اس کی محتاج، زندگی میں ایسے لمحات کا وجود محض اتفاق یا حادثے پر منحصر ہے۔ کہانی میں اسے جان بوجھ کر ایک واضح منصوبے اور صحیح منطق کے تحت جگہ دی جاتی ہے اور پڑھنے والا اسی منطق کے زور پر کہانی کے اگلے حصوں کی طرف قدم بڑھاتا ہے۔ یہ جاننے کی خواہش کہ آگے کیا ہوگا۔ اسے آگے چلنے پر اکساتی اور مجبور کرتی ہے۔ اسے بالکل اندازہ نہیں ہوتا کہ آگے کیا ہونے والا ہے۔ لیکن اس کا دل یہ جاننے کے لئے بے قرار ہوتا ہے کہ کیا ہونے والا ہے۔ وہ قیاس سے کام لیتا ہے۔ لیکن اس تذبذب سے اس کا دل دھڑکتا رہتا ہے کہ خدا جانے یہ قیاس غلط ہے یا صحیح اس کے دل میں ہلکا سا خوف بھی ہوتا ہے۔ اور ہلکی سی امید بھی اور امید اور بیم کی اسی کیفیت سے کہانی کے اگلے سفر میں دلکشی اور دلآویزی پیدا ہوتی ہے۔ کہانی (SUSPENSE) کے اضطراب انگیز لمحات سے گزر کر ایک نئے موڑ کی طرف مڑتی اور ایک

نئے رخ کی طرف چلنا شروع کرتی ہے۔ کہانی آگے بڑھتی ہے اور پڑھنے والے کے تذبذب میں یقین کا ایک ہلکا سا رنگ پیدا ہوتا ہے۔ اس رنگ میں رفتہ رفتہ شوخی آتی ہے۔ قیاس میں پڑے ہوئے پردوں میں سے ایک پردہ اٹھتا ہے اور امید کی ہلکی ہلکی کرنیں خوف کے اندھیرے کو ہلکا ہلکا کرتی ہیں۔ اور پڑھنے والے کے دل دل میں چھپی ہوئی باتوں کے جاننے کا شوق اور تیز ہوتا ہے۔ شوق کی یہ مہمیز قیاس اور تخیل کو ابھارتی اور انہیں یقین کی سرحدوں تک پہنچانا چاہتی ہے۔ لیکن کہانی کہنے والے کو اس کے فن کی منطق نے اس راز سے آگاہ کیا ہے کہ یقین کی رنگ اختیار کرتا ہوا تذبذب، قیاس اور تخیل کو ابھار کر یقین کی منزل تک پہنچانے کی آرزو کرنے والا شوق اور خوف کے پردوں کو چیرنے والی امید کی کرن ایک خاص حد سے آگے بڑھ جائے تو کہانی کا سارا طلسم ٹوٹ جائے گا اور پڑھنے والے کے لئے اس میں بالکل کشش باقی نہیں رہے گی اس لئے اس نے اپنے فن کے منصوبے میں ایک منزل اور بنائی ہے۔ یہ منزل اصطلاح میں۔ (CRisis) ہیجان یا بحران کی منزل کہلاتی ہے کہانی یہاں پہنچتی ہے۔ تو پڑھنے والے کے وہ تمام خوشگوار منصوبے ایکا ایکی ختم ہو کر رہ جاتے ہیں۔ جو گمان اور قیاس کو یقین کی طرف لے جا رہے تھے۔ خوف اور اندیشے کو توڑنے کی جد و جہد کرنے والی کرنیں گھبرا کر پیچھے کی طرف لوٹ آتی ہیں۔ اور واقعے کی رفتار میں جو رکاوٹ اس مرتبہ پیدا ہوتی ہے وہ اتنی شدید معلوم ہوتی ہے۔

کہ دل کی دھڑکن تیز ہو جاتی ہے، تذبذب بڑھ جاتا ہے۔ امید وبیم کی آویزش میں سختی پیدا ہو جاتی ہے۔ اور پڑھنے والا زیادہ بے چینی کے ساتھ یہ سوال پوچھتا ہے، "ارے اب کیا ہو گا؟" یہ بے چینی کہانی کے فن کی اس منطق نے پیدا کی ہے کہ یہ بے چینی نہ ہو تو کہانی آخر تک ہرگز نہ پڑھی جائے۔ لیکن اسی منطق نے پھر ایک ضابطہ اور بنایا ہے اور وہ ضابطہ پہلے ضابطے کی ضد ہے۔ بے چینی، خلش اور اضطراب کہانی کا انجام جاننے کے شوق کی مختلف صورتیں ہیں۔ لیکن سوال یہ ہے کہ اس بے چینی، خلش اور اضطراب کی کوئی حد بھی ہے؟۔ یقیناً حد ہے اور اس کی پیمائش کہانی کہنے والا اپنی منطق کے پیمانے پر کرتا ہے۔ وہ بے چینی، خلش اور اضطراب کو اتنا ہرگز نہیں بڑھاتا کہ دل دھڑکتے سینے سے باہر نکل آئے۔ اعصاب کے تنے اور کھنچے ہوئے تار ایک جھٹکے کے ساتھ ٹوٹ جائیں۔ اور مایوسی سے دنیا... آنکھوں میں اندھیر ہو جائے۔ اس لئے کہانی کی اس ہیجانی اور بحرانی منزل تک پہنچنے میں کئی طرح کی احتیاطوں سے کام لیتا ہے۔

ان احتیاطوں میں سے پہلی احتیاط یہ ہے کہ واقعات کی رفتار اتنی دھیمی اور منظم ہو کہ پڑھنے والے کا خیال اور جذبہ طرح اس رفتار کا ساتھ دے سکے۔ واقعات میں رفتہ رفتہ جو شدت یا کھنچاؤ اور تناؤ پیدا ہو رہا ہے اس کا اثر بالکل غیر محسوس ہو۔ اور سب سے بڑی بات یہ کہ واقعات کی کڑیاں اس طرح ایک دوسرے سے ملی ہوئی ہوں کہ آنے

والا واقعہ گزرے ہوئے واقعات کا لازمی نتیجہ معلوم ہو۔ پڑھنے والا (CRISIS) کی خلش اضطراب اور بے چینی کے احساس کے باوجود یہ ہرگز نہ سوچے کہ یہ صورتِ حال محض اتفاق سے یا کہانی لکھنے والے کی غیر منطقی اور غیر معقول مرضی اور پسند نے پیدا کی ہے ......

(CRISIS اور SUSPENSE) کہانی میں تذبذب اور اضطراب کے دو اہم مرحلے ہیں۔ یہ دو مرحلے ہیں۔ یہ دو مرحلے کہانی پڑھنے والے کے لئے کہانی کے سفر کو گوارا و دلچسپ اور روح پرور بناتے ہیں۔ یہ دونوں مرحلے شوق کو تیز اور تیز تر کرنے کے مرحلے اور بہانے ہیں۔ ان دونوں مرحلوں کے درمیان پڑھنے والے کے جذبات میں اُتار چڑھاؤ اور مدّ و جزر کی کیفیتیں پیدا ہوتی رہتی ہیں۔ کبھی تذبذب بڑھتا ہے اور یقین اس کی جگہ لینے لگتا ہے کبھی دل پر یاس کی تاریکی چھا جاتی ہے۔ اور کبھی امید کی ایک کرن اس اندھیرے کو ہلکا کر دیتی ہے۔ دل ہے کہ کبھی بھنور میں پھنستا ہے اور کبھی اس میں سے نکل آتا ہے لیکن کہانی کہانی میں فرق ہے۔ بعض کہانیاں ایسی ہیں کہ ان میں تذبذب اور اضطراب کا یہ اُتار چڑھاؤ بار بار پیدا ہوتا ہے۔ امید و بیم کی یہ کش مکش پیہم جاری رہتی ہے یقین اور بے یقینی میں سے کبھی ایک اور کبھی دوسرے کو غلبہ حاصل ہوتا ہے۔ اور کہانی پڑھنے والے کو کشاں کشاں اپنے ساتھ لے کر آگے بڑھتی رہتی ہے۔ یہاں تک کہ ایک مقام ایسا آتا ہے جب صبر و ضبط کا طنابیں ٹوٹنے لگتی ہیں۔ دل کی دھڑکن آخری دھڑکن محسوس

ہوتی ہے اور آنسو آنکھوں میں تڑپ کر رہ جاتے ہیں۔ یہ منزل کہانی کا (CLIMAX) اس کا منتہا اور نقطہ عروج ہے کہ اس کے فوراً بعد انجام آتا ہے۔ اور اعصاب کی کھینچن دور ہونے لگتی ہے دل کی ضربیں دھیمی ہو جاتی ہیں اور آنکھوں میں تڑپنے والے آنسو دل کی ٹھنڈک بن جاتے ہیں۔ کہانی لکھنے والے نے کہانی شروع کرتے وقت جس شوق کو بیدار کیا تھا اسے تسکین ہو جاتی ہے۔ کہانی کے دوران میں بار بار جو سوال پیدا ہوتے رہے تھے ان کا جواب مل جاتا ہے۔ یہاں آکر کہانی کی منطق قصہ گو سے سوال کرتی ہے کہ انجام نے بار بار پیدا ہونے والے سوالوں کا جو جواب دیا ہے کیا وہ زندگی کی عام اور سیدھی سادی اور فلسفی کی سلسلہ در سلسلہ مرتب اور منظم منطق کے مطابق ہے؟ کیا کہانی پڑھنے والا اس جواب سے مطمئن ہے؟ کیا وہ یہ سمجھتا ہے کہ کہانی کا طرب خیز اور غم انگیز انجام ان مقدمات کا بدیہی اور لازمی نتیجہ ہے جو کہانی لکھنے والا واقعات کے اتار چڑھاؤ کی صورت میں قائم کرتا رہا تھا؟ کہانی کا انجام یا اختتام کہانی کے سفر کی وہ آخری منزل ہے جہاں پہنچ کر مسافر پورے آرام کی نیند سونا چاہتا ہے اور یہ نیند صرف اس صورت میں ممکن ہے کہ انجام کی بنیاد سچائی اور دیانت داری پر ہو۔ کہانی کے حسن میں سچائی اور دیانت داری کی کسوٹی اس کے سوا اور کچھ نہیں کہ اس میں واقعات جہاں آکر ٹھہرے ہیں اور کرداروں کو جس حالت میں دکھایا گیا ہے اس کے لئے کہانی کے گزرے ہوئے

حصوں میں پورا جواز موجود ہو۔

کہانی کو ایک خاص طرح شروع کر کے قاری کو کہانی کی طرف متوجہ کرنا اس کے ابتدائی حصّے کو اتنا دلچسپ بنانا کہ پڑھنے والا تمہید کے بعد بھی شوق کے ساتھ آگے بڑھے تو ایک ایسا مقام آئے کہ کہانی ایک جگہ رُک کر کسی دوسری طرف رخ کرے اور یوں قاری کے دل میں ایک ہلکا سا تذبذب پیدا کر کے اسے اس بات کی طرف مائل کرے کہ وہ کہانی کو اور آگے پڑھے، کہانی کے اس مختصر سے وقفے نے اور اس کی رفتار کے ایک نئے رخ نے اس کے دل میں جو سوال پیدا کیا ہے۔ وہ اس کے جواب کی جستجو میں شوق اور تذبذب کے ساتھ کہانی کے کرداروں کا ہم سفر ہو اس سفر میں امید و بیم کی جو کیفیتیں ابھرتی اور ڈوبتی رہتی ہیں، خوف اور اندیشے سے دل میں جو دھڑکنیں پیدا ہوتی اور تیز ہوتی رہتی ہیں اور اندیشے کبھی گھٹ کر اور کبھی بڑھ کر شوق کی لَے میں جو اتار چڑھاؤ پیدا کرتے رہتے ہیں ان سب کو اس طرح باہم مربوط کرنا کہ ان میں سے کوئی چیز نہ بے محل معلوم ہو۔ نہ غیر منطقی، قصہ گو کی فنکاری کے کرشمے ہیں۔ یہ فنکاری ہر کہانی میں ایک نئی صورت اور نیا رنگ اختیار کر لیتی ہے۔ اور ہر صورت اور ہر رنگ میں جب ختم ہوتی ہے تو پڑھنے والے کو مطمئن اور مسرور کر جاتی ہے۔ کہانی کو فن کا ایک ترشا ترشایا پیکر بنانے کے ساتھ ساتھ اسے منطقی حیثیت سے قابل قبول بنانے میں قصہ گو کو اس منطق سے کام لینا پڑتا ہے جو قصہ گو کی پوری شخصیت میں ڈوب کر اور

رچ کر وجود میں آتی ہے۔ محض قصہ گو کا ذہن نہیں بلکہ غور و فکر کے علاوہ احساس اور جذبے کی شدت اور تخیل کی رنگینی یہ سب چیزیں پوری طرح شیر و شکر اور ہم آہنگ ہو کر قصے کی ترتیب میں حصہ لیں تو قصہ پڑھنے والے کی فکری اور جذباتی دونوں ضرورتوں کو پورا کرتا ہے۔ اور ذہن اور قلب دونوں کے لئے اطمینان اور سکون کی صورت پیدا ہوتی ہے۔

قصہ گو کہانی کا مواد اپنے گردوپیش کی زندگی سے حاصل کرتا ہے وہ کہانی دوسروں کے درد و غم اور راحت و مسرت کی کہانی ہوتی ہے لیکن اس جگ بیتی کو کہانی لکھنے والا جب تک آپ بیتی نہ بنائے۔ جب تک دوسروں کے رنج و راحت کو اپنا رنج و راحت سمجھ کر انہیں اپنے اوپر طاری نہ کرے، اس وقت تک نہ کہانی میں تاثیر پیدا کر سکتا ہے اور نہ سچائی اور منطق کا رنگ۔ اس لئے وہ مشاہدے کی مدد سے کہانی کا مواد جمع کرتا ہے۔ فکر کے ذریعے اس مواد میں وسعت اور پھیلاؤ پیدا کرتا ہے اور تخیل کی مدد سے اسے ایک نئی ترتیب دیتا اور اس کے پیکر کو نظر نواز اور دلآویز بناتا ہے۔ اور اس نظر نواز اور دلآویز پیکر کی ترتیب و تشکیل میں اس کی منطق صرف جذبات کی پابند ہوتی ہے۔ اس ترتیب کا مقصد ایک خاص تاثر پیدا کرنا ہے۔ اور تاثر فراہم کئے ہوئے اجزا کو ایک نئے انداز سے جوڑ کر پیدا ہوتا ہے۔ اس نئے انداز سے بنائے ہوئے پیکر میں کیا چیز کام کی ہے اور کیا چیز کام کی نہیں، اس کا فیصلہ اس لئے ضروری ہے کہ حسن کی کشش کا تمام تر انحصار صحیح تناسب ہی پر

ہے اور اس بات کا فیصلہ اس منطق کی مدد سے ہوتا ہے۔ جو دماغ کی نہیں قلب دلفگار کی پیدا کی ہوئی ہے۔ فکر کی نہیں جذبے اور تخیل کی ساختہ پرداختہ ہے۔ یہ منطق جمع کئے ہوئے مواد میں سے کچھ کے برتنے اور کچھ کے چھوڑ دینے کے اصول پر کاربند ہوتی ہے اور ہر کہانی میں ترک واختیار کے اس عمل کی نوعیت جداگانہ اور منفرد ہوتی ہے۔

کہانی کو آغاز سے انجام تک پہنچانے تک کہانی کہنے والا اسے پیہم (SUSPENSE) اور (CRisis) کے جن مرحلوں سے گزارتا چلتا ہے ان میں بعض موقعے ایسے آجاتے ہیں کہ اگر وہ کہانی میں باقی رہ جائیں تو فن کی ساری منطق کا شیرازہ بکھر کر رہ جائے۔ اور وہ اثر جو آہستہ آہستہ ابھرتا اور ایک دھیمی اور منظم رفتار سے تکمیل تک پہنچتا ہے تاثیر کے لئے تڑپتا تلملاتا رہ جائے۔ اس لئے کہانی لکھنے والے کو راستے میں آنے والی ان رکاوٹوں کو دور کرنا پڑتا ہے۔ اور اس طرح دور کرنا پڑتا ہے کہ اس کے سوا کسی اور کو ان کے وجود کا احساس تک نہ ہو۔ اس بات کا ایک پہلو اور بھی ہے جو ایک لحاظ سے تو زمانے کی منطق کا ساتھ دیتا ہے اور ایک دوسرے لحاظ سے عام منطق کو ٹھکرا کر فن کی منطق کو اپناتا ہے۔ کہانی کہانی لکھنے والا اپنی کہانی کو شروع سے آخر تک دلچسپ بنانے، اس کی دلچسپی کو قائم رکھنے اور بڑھانے کو اپنا فنی منصب جانتا ہے اور اس لئے آغاز سے انجام تک پورے سفر کا منصوبہ تیار کرتا

ہے۔ یہ منصوبہ گویا ایک طرح کا خاکہ ہوتا ہے کہ اس میں رنگ بھر دیئے جائیں تو کہانی مکمل ہو جائے۔ یا ایک ڈھانچہ ہوتا ہے کہ اس بنیاد پر کہانی کی پوری عمارت کھڑی ہوتی ہے۔ یہ بات منطق کے عین مطابق ہے۔ لیکن فن کی منطق اور کہانی کی منطق کا مطالبہ یہ ہے کہ جب کہانی کا نقش مکمل ہو جائے یا اس کی عمارت بن کر تیار ہو جائے تو پڑھنے والے کو یہ شبہ کبھی نہیں ہونا چاہئے کہ کہانی کا جو نقش یا اس کی جو مکمل عمارت سامنے ہے اس کے پیچھے کوئی خاکہ اور ڈھانچہ بھی تھا کہانی لکھنے والا اگر صرف پہلی منطق کو مانے اور دوسری کی طرف سے روگردانی کرے تو اس کے فن کا سارا سودا خسارے کا سودا بن جاتا ہے۔ اور اچھا فن کار چونکہ اپنے اپنے سودے میں خسارہ اٹھانے کا قائل نہیں اس لئے وہ پہلی منطق کی پابندی کرنے سے بھی زیادہ دوسری منطق کے لئے اشاروں پر چلتا ہے اور نقصان اٹھانے کی جگہ نفع کماتا ہے۔ اور یہ نفع ہے قاری کی خوشنودی، اس کی تسکین، اطمینان اور منطقی آسودگی۔

کہانی کے فن یا اس موقع پر یوں سمجھ لیجئے کہ کہانی کی منطق اپنے رسیا سے دو مطالبے اور کرتی ہے۔ اور یہ مطالبے کرنے میں اس کی پروا نہیں کرتی کہ اہل منطق اس پر ہنسیں گے۔ ایک بات جو شاید کان میں کہنے کی ہے یہ ہے کہ کہانی میں اہم لمحوں سے زیادہ اہم اور نازک وہ لمحے ہیں جو اہم نہیں معلوم ہوتے۔ یہ لمحے ہیں جن کی آڑ میں فن چھپا ہوا ہے

ان لمحوں کی اہمیت اور نزاکت کو پہچاننے والا فنکار ہی بڑا فنکار ہے۔ بڑا اس لئے کہ کامیاب وہی ہے۔ دوسروں کے لئے اگر دیدگی کا سرمایہ وہی مہیا کرتا ہے، اور ان کی نظر اسی طرف رہتی ہے جدھر افسانہ نگار چاہتا ہے کہ وہ رہے۔ دوسرا مطالبہ اس مطالبے سے بڑا بھی ہے اور زیادہ اہم بھی۔ ہر کہانی کسی نہ کسی مقصد سے لکھی جاتی ہے۔ ہر کہانی کا ایک موضوع ہوتا ہے اور کہانی لکھنے والا اسے آہستہ آہستہ نمایاں کرتا اور ایک مؤثر انجام تک پہنچاتا ہے۔ کہانی ختم کر چکنے کے بعد اگر کہانی پڑھنے والے کے دل پر اس موضوع کی اہمیت نقش کی طرح بیٹھ نہیں گئی تو کہانی ناکام رہی۔ کہانی لکھنے والے کے لئے اس احساس میں سخت اذیت ہے کہانی کی زبانی سے کہانی لکھنے والا جو بات کہلوانا چاہتا تھا اگر کہانی وہ بات کہے بغیر رخصت ہو گئی یا چلتے چلتے کوئی اور سبات کہہ کر غائب ہو گئی تو فن کار کا سارا فن نقصان کے کھاتے میں چلا گیا۔ اس اذیت سے بچنے کے لئے کبھی کبھی قصہ گو یہ کرتا ہے کہ وہ کہانی کے ہر مرحلے پر اپنے موضوع اور مقصد کو یاد رکھے اور قاری کو بار بار اس کا احساس دلاتا رہے یہ بات بڑی معقول اور منطق کے ضابطوں کے عین مطابق ہے لیکن یہ معقولیت اور منطق کے ضابطے کی یہ پابندی کہانی کی منطق کے خلاف ہے۔ کہانی کی انوکھی منطق کہانی لکھنے والے سے یہ کہتی ہے کہ کہانی شروع کرنے سے پہلے اچھی طرح سوچ لو کہ تمہاری کہانی کا موضوع کیا ہے کہانی کا خاکہ یا ڈھانچہ تیار کرتے وقت اس موضوع کو کہانی کے ایک

ایک خط اور ایک ایک گوشے کے ساتھ پیوست کر دو۔ لیکن کہانی لکھنا شروع کرو تو یہ بات بالکل بھول جاؤ کہ تمہاری کہانی کا موضوع کیا ہے کہانی لکھنے والے نے کہانی کا منصوبہ بناتے وقت فکر و خیال کے سارے مرحلوں پر اگر اپنے موضوع کو سامنے رکھا ہے تو کہانی لکھتے وقت اسے ذہن میں رکھنا نہ صرف یہ کہ غیر ضروری ہے بلکہ فن کے نقطۂ نظر سے مضر بھی۔ اس طرح کی کہانی میں لچک باقی نہیں رہتی اور ذرا سے کھچاؤ یا تناؤ سے بھی تاثیر کے رشتے ٹوٹ جاتے ہیں۔ اور اس لئے اس نازک مرحلے پر بھی کہانی کہنے والے کو زندگی کی منطق سے رشتہ جوڑنا پڑتا ہے۔ در حقیقت فنکار کے لئے یہ رشتہ سے زیادہ اہم ہے اور اس رشتے کو اہم سمجھنے والے کے سامنے اس منطق کے بعض ایسے ضابطے ہیں کہ جنہیں کسی قیمت پر نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔

کہانی کی اس منطق کا خلاصہ یہ ہے کہ اس کی بنیاد دلچسپی پر ہے۔ اس لئے بعض اوقات جو کچھ منطق کی نظر میں بے معنی اور مضحکہ خیز ہے یہاں با معنی بھی ہے اور اہم بھی۔ یہ منطق دلچسپی پیدا کرتی ہے۔ اسے قائم رکھتی ہے۔ اسے بڑھاتی ہے۔ اور کہانی ختم کرنے کے بعد بھی جاری رکھتی ہے۔ اس منطق کا کام شوق کو بیدار کرنا اور اسے زیادہ سے زیادہ اکساتا اور اسے تسکین پہنچاتا ہے۔ یہ منطق معقولیت اور نفسیاتی احساس کی پابند ہو کر کبھی کبھی اس سے منہ موڑ لیتی ہے یہ منطق ذہن کو منطق کی طرف سے ہٹا کر خیالی اور جذبے کی طرف

لے جاتی ہے اور یہ کام اس ہوشیاری اور چابکدستی سے انجام دیتی ہے۔ کہ ذہن کو منطق سے دور ہونے کا احساس تک نہیں ہوتا۔ یہ منطق فلسفیانہ منطق کو محترم سمجھنے کے باوجود سرِ اطاعت صرف اسی منطق کے سامنے خم کرتی ہے جو پہلی منطق سے بلند تر اور نازک تر بھی ہے اور زیادہ مؤثر بھی۔ اس منطق کا نام فن کی دنیا میں "شاعرانہ منطق" ہے اور کہانی کہنے والا گھوم پھر کر اسی منطق کے پاس آتا اور اسی سے مشورے طلب کرتا اور اسی کے دیئے ہوئے مشوروں پر عمل کرتا ہے۔

(پروفیسر وقار عظیم)

ادب میں شخصیّت کا مسئلہ

قدیم ترین لوک گیتوں اور شعری سرمائے میں، جن پریوں اور چڑے چڑی کی کہانیوں میں، ادب کا مسئلہ تو پیدا ہوتا ہے۔ شخصیت کا مسئلہ بالکل پیدا نہیں ہوتا۔ اس لئے کہ کسی تحقیق سے یہ ثابت نہیں ہوتا کہ کس فرد نے چڑے چڑی کی کہانی لکھی یا کون سا شاعر ہے جس نے کسی لوک گیت کی تصنیف کی۔ صرف یہی نہیں بلکہ اس کے آگے کی بات یہ ہے کہ اگر جن پریوں کی کہانیوں اور چڑے چڑی کے قصوں اور لوک گیتوں کے مصنفوں کی شناخت ممکن بھی ہو تو بھی ہم ایک مصنّف کی کاوش کو دوسرے مصنف کی کاوش سے بہ اعتبارِ شخصیت علیحدہ نہیں کر سکتے۔

تاہم یہ دیو بلائیں، لوک گیت اور جن پریوں کی کہانیاں ہماری روحانی واردات کی ایک حد ہیں۔ ان کی دوسری حد ہمارے اپنے زمانہ کا شعری

و نثری سرمایہ ہے مگر ہمارا زمانہ ہمارے زمانے سے شروع نہیں ہوتا رومانوی ادب کی تحریک اور بعد ازاں تحریک در تحریک کا خدا بھلا کرے کہ ہر زبان میں ایسا ادب پیدا ہونے لگا کہ جہاں ادب کا مسئلہ پیدا ہونا بند ہو گیا شخصیت کا مسئلہ رہ گیا۔ یہاں تک کہ اگر آپ شاعری کی شخصیت کے بارے میں کچھ کہہ سکیں تو ادب کی تنقید کا حق بھی ادا ہو گیا۔

میں نے شخصیت کے مسئلے کا سہرا ادب کی رومانوی تحریک کے سر باندھا ہے میرے کہنے کا مطلب یہ ہے کہ انگریزی ادب میں رومانوی تنقید (کولرج کی تنقید) نے سب سے پہلے ایک ایسی تحریک شروع کی جس کا مقصد یہ دیکھنا نہیں تھا کہ ادب کیا ہے یا اس کا تاثر کیا ہوتا ہے۔ یا اس کا وظیفہ کیا ہے۔ بلکہ یہ نکتہ نکالا کہ ادب کیسے پیدا ہوتا ہے۔ شاعر اور ادیب کا ذہن کس طرح کام کرتا ہے؟ قوت متخیلہ جو ادب کی تخلیق کرتی ہے اس کی ماہیت کیا ہے۔؟

مشرق میں تو شعر ہمیشہ سے الہامی اہمیت کا حامل رہا ہے۔ شاعری جزویست از پیغمبری مشرق کا پرانا عقیدہ ہے مگر مغرب میں اس نظرئے نے کھلبلی مچائی۔ ادھر کولرج نے یہ ثابت کیا کہ قوت متخیلہ دو طرح کی ہوتی ہے، ایک اولین اور دوسری ثانوی۔ اولیں قوت متخیلہ خدا کی اور ثانوی انسان (شاعر) کی اور ثانوی متخیلہ میں خدائی متخیلہ اپنے آپ کو دہراتی ہے اور ادھر شاعروں کے قدم آسمانوں پر پہنچ گئے۔ کولرج نے تو شاعر کی معراج ثابت کرنے کے لئے پورا فلسفہ کھڑا کر دیا۔ مگر دوسرے

ناقدوں نے بھی شاعری کو شخصی معاملہ بنانے میں کوئی دقیقہ نہ اٹھا رکھا مثلاً اس قسم کے نظریات کہ شاعری شدید جذبات کا شدید اظہار ہے یا شاعری شخصیت کا اظہار ہے، یا یہ کہ شاعری سکون کے وقت پچھلے جذبات کو ذہن میں دوبارہ مجتمع کرنے سے وجود میں آتی ہے۔ یہ سارے کے سارے شعری نظریے رومانوی تنقید کی پیداوار ہیں۔

بہر حال انسانی تہذیب کے اولیں دور میں انسانیت کے ادبی سرمائے پر ہمیں شخصیت کی کوئی چھاپ نہیں ملتی۔ لیکن رومانوی تنقید کی روشنی میں اگر شخصیت کو جانچا پرکھا نہ جائے تو اس کے اظہار یعنی ادب کی جانچ پرکھ بھی نہیں ہو سکتی۔ ایک جملے میں بات یوں کہی جا سکتی ہے کہ ادب زور ادب سے ہٹ کر اس دماغ پر (یا شخص پر) دیا جانے لگا جو ادب کی تخلیق کرتا ہے۔

رومانوی تنقید کی تھوڑی سی توسیع سے شخصیت کا مسئلہ اسلوب کے ساتھ وابستہ ہو گیا۔ آپ کو فرانسیسی ناقد بوفان کا وہ مشہور جملہ تو یاد ہی ہو گا: "اسلوب ہی انسان ہے"۔ مطلب یہ ہے کہ چونکہ ہر ادیب خود کو اسلوب کے ذریعے ظاہر کرتا ہے۔ اس لئے ادب کا مطالعہ دراصل اسلوب کا مطالعہ ہے، اور چونکہ اسلوب کا مطالعہ شخصیت کے مطالعے کے مترادف ہے (وہ اس قسم کا آدمی ہے، اس کا ذہن اس طرح کا ہے، اس لئے وہ اس طرح لکھتا ہے) اسلئے شخصیت کا مطالعہ ادب کی تنقید کا اہم جزو بن گیا۔

اس شخصیت کے مسئلے کو ذرا دوسری طرح بھی دیکھئے۔ یہاں دو باتیں اہم ہیں۔ (۱) روسو کے نظریات کی مقبولیت اور (۲) صنعتی انقلاب۔ روسو نے دو اہم دعوے کئے (۱) انسان آزاد پیدا ہوا لیکن سماج نے اسے زنجیروں میں جکڑ رکھا ہے۔ (۲) گو انسان فطرتاً نیک پیدا ہوا لیکن سماج نے اسے بد بنا دیا۔ اس طرح روسو کے بقول انسان کی غلامی اور بدی کا ذمہ دار معاشرہ اور سماج ہیں۔ معاشرے اور سماج کے بندھنوں کو توڑ کر ہی انسان آزادی اور نیکی کے آدرش اپنا سکتا ہے۔ اور چونکہ آزادی اور نیکی (انقلاب فرانس کے بعد) اپنے طور پر قدر بن گئی، اس لئے سماج کے بندھن سے الگ ہو کر یا بہ الفاظ دیگر شخص بن کر ہی، انسان ان قدروں کو اپنا سکنے کے قابل ہو سکتا ہے۔ (یہاں یہ بات یاد رکھنے کی ہے کہ روسو سے پہلے کے فلسفے میں یا یوں کہئے کہ مذہبی فلسفے کی رو سے انسان نیکی و بدی دونوں کا حامل ہے اور صرف حسب مقدور ہی آزاد ہے) اب ذرا دوسری بات یعنی صنعتی انقلاب کو بھی دیکھتے چلے۔ صنعتی انقلاب نے بھی فرد کو سماجی بندھنوں سے آزاد کر دیا۔ اس نے پرانے سماجی ذریعۂ پیداوار یعنی گلڈ کو ختم کر دیا۔ پرانے ذریعۂ پیداوار کے ختم ہو جانے سے پرانی معاشرت کا تار و پود بکھر گیا۔ فرد کی آزادی کا نعرہ لگنے لگا، ساتھ ہی آزادیٔ فکر و تقریر بھی، معاشی پہنچ پر "آزاد تجارت" کا نظریہ پیش ہوا اور حکومت کی مداخلت کو برا سمجھا جانے لگا۔ سیاست میں انفرادیت کا نعرہ لگا اور ادب میں رابن سن کروسو پیدا

ہوا، ان تمام باتوں کے ساتھ روسو کی تعلیمات اور نظریات نے جل کر سونے پر سہاگے کا کام دیا اور ادب اور سیاست دونوں میں شخصیت پرستی ایک قدر بن گئی۔ سیاست میں پنولین، ادب میں بائرن کے شخصیت کے مظاہرے اور ادیبوں میں کارلائل کی "ہیرو پوجا" یہ سب ایک ہی طرزِ احساس کی یادگار ہیں۔ یہاں ایک بات غور طلب ہے اور وہ یہ کہ یورپ کا مادہ پرستی کا رجحان کس طرح روحانی زندگی کو بھی، بدلتے ہوئے خارجی حالات کے مطابق، ڈھلتا جاتا ہے۔ بات یہ ہے کہ مادی فلسفۂ حیات میں خارجی دنیا حقیقت اولیٰ بن جاتی ہے۔ اور چونکہ خارجی دنیا میں ثبات صرف تغیر کو ہی ممکن ہے اور چونکہ روح ایک ثانوی حیثیت کی حامل ہے اس لیے روح بدلتی ہوئی خارجی دنیا کے ساتھ ساتھ خود کو بدلتی جاتی ہے۔ مشرق میں معاملہ ذرا مختلف ہے۔ یہاں کے ماورائی فلسفے میں خارجی دنیا کو ماورائی حقیقتوں کے مطابق بدلنے کی کوشش ملتی ہے۔

(۲)

ابھی ہم لوک گیتوں کا، جن پریوں کی کہانیوں کا ذکر کر رہے تھے

یہ لوگ گیت جن پریوں کی کہانیاں ایک دوسرے سے اتنی زیادہ ملتی جلتی ہیں کہ معلوم ہوتا ہے کہ یا تو ساری کہانیاں، سارے گیت کسی ایک ہی آدمی نے لکھے ہیں یا یہ کہ سارے پرانے آدمی ایک ہی طرح کے ہوتے تھے۔ یا پھر یہ کہ ان کے پاس اظہار کے لئے کوئی شخصیت نہیں ہوتی تھی۔ آخری دونوں باتیں صحیح ہیں۔ وجہ یہ ہے کہ شخصیت کا تعلق شعور سے ہے۔ شعور جتنا زیادہ ہوگا۔ اتنی ہی نمایاں شخصیت ہوگی۔ اوائل تہذیب کے انسانوں میں شعور کی سطح بہت کم تھی۔ شعور کی نچلی سطح پر زندگی بسر کرنے والوں کو آج بھی دیکھئے تو ان میں عادات و اطوار، حرکات و سکنات کا بہت کم فرق نظر آئے گا۔

دراصل شخصیت کا ارتقاء، انفرادیت کا ارتقاء، ان خواص کا ارتقاء جن سے کوئی شخص بطور شخص اور کوئی فرد بطور فرد جانا جاتا ہے، شعور کے ارتقاء سے مترادف ہے، اس طرح چھوٹی بڑی شخصیت عظیم شخصیت یہ سب کچھ ہم شعور کے کم، زیادہ، وسیع اور پہلو دار ہونے سے متعین کریں گے۔ پس اگر ہم دیہاتیوں میں سے، جن کی شعوری سطح کم ہے اور جو ایک دوسرے سے تمام باتوں میں حتیٰ کہ شکل و شباہت تک میں ملتے جلتے ہیں چند ایک کو باشعور کر سکیں تو ہم دیکھیں گے کہ وہ دوسروں سے مختلف ہو گئے اور اب ان میں شخصیت پیدا ہو گئی۔

غالباً یہاں تک ہم آپ متفق ہیں۔ آیئے اب ہم اپنے آپ سے یہ سوال کریں کہ اگر اوائل تہذیب کا ادب یا دیومالائی کہانیاں شخصیت کا اظہار

نہیں تو پھر یہ کس چیز کا اظہار ہیں ؟

قدیم ترین تہذیبوں کے مطالعے سے پتہ چلتا ہے کہ اُن کا مذہب اُن کے جادو ٹونے، ان کے فنون، ان کے کھیل تماشے سب آپس میں ایک باہمی رشتے میں مربوط اور پھر سب ان کی روحانی کیفیات کا خارجی اظہار تھے ایک طرف تو یہ تمام چیزیں قدیم انسان کی روحانی کیفیات و واردات کا اظہار تھیں تو دوسری طرف گردوپیش کی خارجی دنیا کو سمجھنے سمجھانے کا ایک ذریعہ تھیں۔ دراصل یہ دونوں باتیں ایک ہی ہیں۔ مطلب یہ ہے کہ قدیم انسان نے خارجی دنیا کی علامتی تخلیق کی تھی۔ آج جب ہم یہ کہتے ہیں کہ ہمارے سارے علوم علامتی ہیں تو اس کا مطلب بھی یہی ہوتا ہے، یعنی یہ کہ دیومالائی قصے کہانیاں وہ علامتی حقیقتیں ہیں جو اوائل تہذیب کے انسان نے اپنی روح سے پیدا کیں اور جب روح کے بنیادی جذباتی سانچے میں منعکس ہوئے تو انہوں نے علامتوں کی شکل اختیار کر لی۔ آج جب ہم ان کا شعوری تجزیہ کرتے ہیں تو ایک طرف تو وہ ہمیں خارجی مظاہر کے تجزیہ کی ایک کوشش معلوم ہوتی ہیں اور دوسری طرف وہ داخلی واردات کی علامت نظر آتی ہیں۔

یہاں میں آپ کے سامنے کچھ مفروضے بیان کرتا ہوں اور ان کے جواز میں ارخ نیومان کے حوالے سے ایک دو باتیں کہتا ہوں۔ نیومان کا کہنا ہے کہ (۱) آدمی دنیا کا تجربہ بنیادی جذباتی سانچوں (ARCHETYPE) کے ذریعے سے کرتا ہے مگر یہ بنیادی جذباتی سانچے دنیا کے تجربے کے

لاشعوری احساس کی ایک شکل ہیں۔ (۲) تاریخ اس آدمی کے ساتھ شروع ہوتی ہے جو تجربہ کر سکتا ہے۔ اس وقت جب کہ شعور اور ادب دونوں موجود ہوں۔ (۳) ماقبل تاریخ میں فرد اور گروہ، آنا اور لاشعور آدمی اور دنیا ایک دوسرے میں اس طرح مدغم تھے کہ ان کا ایک دوسرے سے الگ کوئی تصور نہ تھا۔

اگر ہم یہ فرض کر لیں کہ انسانی زندگی کی تاریخ اس وقت سے شروع ہوئی جب انسان نے خود کو دنیا سے اور دیگر مظاہرِ فطرت سے الگ تصور کرنا شروع کیا، دریا، پہاڑ، پیڑ، پودے اور دیگر مظاہر فطرت سے خود کو علیحدہ حیثیت سے جاننا شروع کیا۔ یعنی یہ کہ اس میں شعور بیدار ہوا تو یہ مفروضہ بھی آسانی سے سمجھ میں آسکتا ہے کہ اس کے لئے دنیا بھی اسی وقت پیدا ہوئی۔ اور زمین و آسمان، زندگی و موت، تاریکی و روشنی کے تضاد بھی۔ ایک مصری دیومالا تخلیق کے مسئلے کو یوں حل کرتی ہے کہ ہوا کے دیوتا نے زمین کی دیوی کو آسمان کے دیوتا سے الگ کیا۔ زمین کی دیوی اس کی ماں تھی اور آسمان کا دیوتا باپ۔ اس طرح سب سے پہلے آسمان و زمین الگ الگ ہوئے اور اس کے بعد اور چیزیں پیدا ہوئیں۔

اس طرح کائنات کی تخلیق دراصل علاحدگی تفریق ہے۔ آپ کو تخلیق کائنات کے بارے میں عیسائیوں کا اعتقاد تو معلوم ہی ہوگا کہ خداوندِ عالم نے روشنی کو تاریکی سے الگ کیا۔ اور خداوند کریم نے کہا کہ روشنی ہو جائے اور روشنی ہو گئی۔ آپ نے دیکھا کس طرح زمین سے آسمان

الگ ہوا، مادری اصول سے پدری اصول الگ ہوا، تاریکی سے روشنی الگ ہوئی۔ لاشعور کی تاریکی شعور کی روشنی، اور تخلیقی اصول سے تنظیمی اصول اس طرح ایک طرف تو یہ ہوا کہ انسان لاشعور کی ازلی مسرت سے محروم ہو گیا۔ اس جنت سے نکل آیا جہاں زندگی و موت کا کوئی تضاد نہ تھا۔ جہاں اسے اپنے فانی ہونے کا کوئی احساس نہ تھا، اور دوسری طرف یہ ہوا کہ مادری اور پدری دونوں اصولوں کی الگ الگ حیثیت مقرر ہو جانے کے بعد ہی تخلیق ممکن ہو سکی (یہاں میں لاشعور کو مادری اصول اور شعور کو پدری اصول کہہ رہا ہوں) میرے کہنے کا مطلب یہ ہے کہ جب تک پدری اصول (شعور) پیدا نہ ہوا تھا انسان کے لئے کائنات کا کوئی تصور نہ تھا اور یہیں میں یہ بھی کہہ رہا ہوں کہ چونکہ تخلیق ماں اور باپ دونوں کے مشترکہ عمل سے ہی ممکن ہے۔ اسی لئے لاشعور کا مادری اصول اور شعور کا پدری اصول دونوں ایک دوسرے سے بے تعلق ہوکر بانجھ اور کمزور ہو جاتے ہیں، اور صحت مند تخلیق کے لئے ان دونوں اصولوں کا مکمل تناسب کے ساتھ، آپس میں اختلاط و اشتراک ضروری ہے۔ اور یہ بات ادب اور زندگی دونوں میں یکساں طور پر صحیح ہے۔ اور اس طرح ہماری علامتی کائنات پیدا ہوئی، اور یہ کائنات کیا تھی؟ قدیم انسان کے اجتماعی لاشعور کے بنیادی جذباتی سانچوں کا شعور کے ذریعے خارجی دنیا میں انعکاس!۔

(۳)

اس طرح انسانی شعور کی پیدائش نے انسان کو چیزوں کا نام رکھنا اور انہیں علامتوں کے ذریعے جاننا سکھایا۔ لاشعور کے بنیادی جذباتی سانچے، دراصل ناشعور کی زبان ہیں۔ جب یہ سانچے شعور کے سامنے ظاہر ہوتے ہیں تو علامت کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔ اس طرح ایک طرف تو خارجی دنیا میں ان بنیادی جذباتی سانچوں کے انعکاس سے علامتوں کا ظہور ہوا، اور دوسری طرف انسان نے ان علامتوں کے ذریعے اپنے لاشعور سے رابطہ قائم رکھنا سیکھا۔ رفتہ رفتہ انسان ان علامتوں کو سمجھتا گیا اور انہیں ہضم کرتا گیا۔ اور اسی طرح رفتہ رفتہ وہ باشعور ہوتا گیا اور اس کی شخصیت بنتی گئی۔ خارجی دنیا کی علامتی تخلیق کو ایک دوسری طرح بھی سمجھا جا سکتا ہے۔ یہاں میں آپ کو افلاطون کا وہ مفروضہ یاد دلاتا چلوں جس کے مطابق دنیا کی تخلیق مثالی نمونوں (IDEAS) کے مطابق ہوئی۔ مگر اسی بات کو اس طرح بھی دیکھئے کہ بنیادی جذباتی سانچوں کا خارجی دنیا میں انعکاس ارسطاطیلی مفروضے کی صحت پر بھی دلالت

کرتا ہے جس کے مطابق مثالی نمونوں (IDEAS) کو یا جوہر کو مادے سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔

خیر افلاطونی اور ارسطاطیلی مفروضوں کی بات تو ایک جملۂ معترضہ تھی۔ ہم تو یہ دیکھ رہے تھے کہ علامتوں کی شکل میں منعکس شدہ بنیادی جذباتی سانچے، انسانی شعور کا اس کے لاشعور سے رابطہ استوار کرتے ہیں اور جب شعور ان علامتوں کو ہضم کر لیتا ہے۔ تو وہ قوت حاصل کرتا ہے اور اس کے بڑھتے اور قوت حاصل کرنے کے ساتھ انسان کی شخصیت میں اضافہ ہوتا ہے۔ پیشتر اس کے کہ ہم یہ دیکھیں کہ انسان کی شخصیت کا اس کے شعور اور لاشعور سے کیا رشتہ ہے ہمیں یہ سمجھ لینا چاہیے کہ شعور کا لاشعور سے کیا رشتہ ہے۔ دیومالاؤں کا مطالعہ اس حقیقت کو واضح کرتا ہے کہ شعور کی روشنی لاشعور میں پیدا ہوئی۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ شعور کی تخلیق اور اس کی افزائش لاشعور کی فطرت میں شامل ہے۔ تاہم شروع شروع میں جب انسانی شعور بچپن کی منزلوں تھا اسے لاشعور کا خطرہ لاحق تھا۔ اس طرح شعور اور لاشعور کا ربط ایک تضاد پہ مبنی ہے۔ ایک طرف تو لاشعور، شعور کو قوت بخشتا ہے اور دوسری طرف اسے تباہ کرنے کے درپے بھی رہتا ہے۔ دیومالاؤں میں جگہ جگہ ہمیں تباہ کن ماں کی علامت نظر آتی ہے۔ آج تک کے المیاتی قصے کہانیوں میں ہمیں جذباتی زندگی کے علائم یا مادری اصول اور عقلی زندگی کے علائم یا پدری اصول میں تضاد دکھائی دیتا ہے۔ اور پھر ساری کہانی اس تضاد کی بنیاد پہ

آگے بڑھتی ہے۔

انسانی شعور کی پیدائش اور لاشعور کے ساتھ اس کا رشتہ متعین کر کے ہم بالآخر اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ آج بھی ادب کی تخلیق کرتے وقت ہم ایک ایسی علامتی زندگی کی تخلیق کرتے ہیں۔ جس میں ہم دنیا کا تجربہ بنیادی جذباتی سانچوں (ARCNAETYPES) کے ذریعے سے کرتے ہیں۔ بہ الفاظ دیگر یہ وہی کام ہے جو اوائل تہذیب کے انسان نے دیو مالا کی تخلیق کے وقت کیا تھا۔ یہ بات نکل آئی ہے تو یہاں میں اس حقیقت کی طرف اشارہ کرتا چلوں کہ ادبی تجربے اور سائنسی تجربے کا بنیادی فرق یہی ہے سائنس کے تجربے شعوری و فکری ہوتے ہیں۔ اور ادبی تجربے لاشعوری و علامتی (اس اسی لئے شاعری میں ہیئت کے تجربے شعوری ہوں گے۔ شعری نہیں ہوں گے۔)

یہاں تک پہنچنے کے بعد ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ شعور ہماری شخصیت کی تعمیر کرتا ہے۔ اور جیسے جیسے ہمارا شعور اور ہماری انا فوقیت حاصل کرتی جاتی۔ اور لاشعوری قوتوں سے زیادہ سے زیادہ آزادی حاصل کرتی جاتی ہے۔ ہماری شخصیت بھی اسی تناسب سے تعمیر ہوتی ہے۔ اسی کے ساتھ ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ وہ نفسیاتی عوامل جو ہماری شخصیت کا حصّہ ہیں۔ ہماری ذات سے مخصوص نہیں ہیں۔ اور چونکہ بنیادی جذباتی سانچوں کا تعلق اجتماعی لاشعور سے ہوتا ہے۔ اس لئے وہ ہماری ذات سے مخصوص نہیں ہیں بلکہ ماورائے ذات ہیں۔ ذاتی نفسیاتی عوامل وہ ہوتے جو ایک

مخصوص شخص سے وابستہ ہوتے ہیں اور جن کا تعلق کسی اور شخص سے نہیں ہوتا، چاہے وہ شعوری ہوں یا غیر شعوری۔ ماورائے ذات نفسیاتی عوامل وہ ہوتے ہیں جو غیر ذاتی یا اجتماعی ہوتے۔ یہ کسی سماج کے خارجی حالات نہیں ہوتے بلکہ اس سماج کی داخلی کیفیات ہوتے ہیں۔ یہ ماورائے ذات نفسیاتی عوامل، ذاتی نفسیاتی عوامل سے (چاہے وہ ذاتی نفسیاتی عوامل انفرادی صورت میں ہوں یا افراد کے اجتماع کی صورت میں) علیحدہ اور ان سے آزاد ہوتے ہیں۔ اس لئے کہ شخصی اور ذاتی عوامل انسانی ذہن کے ارتقاء کی مقابلتہً جدید تر شکل ہیں۔

اب ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ بنیادی جذباتی سانچوں کا تعلق ہمارے شعور سے نہیں ہوتا اور نہ ہمارے ذاتی لاشعور سے ہوتا ہے، بلکہ اس کا تعلق اس معروضی یا نسلی لاشعور سے ہوتا ہے جو پوری نسل کے انسانوں کا اجتماعی ورثہ ہے اور چونکہ شعر و ادب میں اس نسلی یا معروضی لاشعور کے بنیادی جذباتی سانچوں کا علامتی اظہار ہوتا ہے۔ اس لئے شعر و ادب ہماری شخصیت کا یا ہمارے ذاتی شعور اور ذاتی لاشعور کا اظہار نہیں ہے۔

(۴)

شاعری کے بارے میں رومانوی تنقید کے مفروضے آپ نے دیکھے

آپ نے یہ بھی دیکھا کہ کس طرح رومانوی تنقید کی روشنی میں شاعری ایک ذاتی معاملہ اور ایک شخصی مرحلہ نظر آتی ہے۔ انگریزی ناقد ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ نے سب سے پہلی بار رومانوی تنقید کے ایسے مفروضوں کے خلاف علم بلند کیا جن کے تحت شاعری شاعر کا ذاتی معاملہ بن گئی تھی ایلیٹ کا کہنا ہے کہ شاعری جذبات کو بہانے کا نام نہیں ہے، نہ وہ جذبات کے اظہار سے یا شخصیت کے اظہار ہی سے وجود پاتی ہے۔ شاعری تو شخصیت سے فرار کا نام ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ شاعری میں وہ آدمی جو غم سہتا ہے اور وہ دماغ جو شعر کی تخلیق کرتا ہے علیحدہ علیحدہ ہوتے ہیں۔ مطلب یہ ہوا کہ شاعری ذاتی شعور یا شعور سے پیدا نہیں ہوتی، اس کے پیچھے اجتماعی لاشعور کے بنیادی جذباتی سانچے ہوتے ہیں۔ ورڈسورتھ کے اس خیال کے بارے میں کہ سکون کے وقت پچھلے جذبات کو یاد کرنے سے شاعری پیدا ہوتی ہے۔ ایلیٹ یہ کہتا ہے کہ شاعری نہ جذبات ہوتی ہے نہ یاد اور نہ سکون۔ ایلیٹ کا یہ کہنا کہ شاعری شخصیت سے فرار کا نام ہے، یہ کہنے کے مترادف ہے کہ شعری تخلیق کے وقت شعور معطل ہو جاتا ہے اور ہم گرد وپیش کی کائناتی اشیاء میں لاشعور کی بنیادی جذباتی سانچوں کو منعکس کر کے شعروادب کے نام سے ایک علامتی دنیا کی تخلیق کرتے ہیں۔ ایلیٹ نسلی لاشعور کے بنیادی سانچوں کے انعکاس کی بات نہیں کرتا۔ اس کی جگہ وہ روایت کی بات کرتا ہے۔ تاہم روایت بھی پوری نسل کے

علامتی تجربوں سے وجود میں آتی ہے۔ وہ ہماری شخصیت کے تابع نہیں ہوتی بلکہ ہماری شخصیت سے بڑی اور اس سے آزاد ہوتی ہے۔ اور اس طرح شعر کی تخلیق کرتے وقت ہم روایت کے زیر اثر ہوتے ہیں۔ نہ کہ شخصیت کے۔

ایلیٹ کا ایک مفروضہ اور دیکھتے چلئے۔ اس کے ذریعے بھی ہم اسی نتیجے پر پہنچیں گے کہ شعری تخلیق شخصیت کے تابع نہیں ہوتی۔ شیکسپئر کے ڈرامے ہملٹ پر اعتراض کرتے ہوئے ایلیٹ کہتا ہے کہ یہ ڈرامہ ہمیں جذباتی تسکین بہم نہیں پہنچاتا۔ اس لئے کہ اس میں شیکسپئر نے معروضی تلازمہ (OBJECTIVE GORERATIVE) کا اصول نہیں نبھایا ہے معروضی تلازمہ (CO-RELATIVE OBJECTIVE) سے اس کی مراد یہ ہے کہ ان جذباتی کیفیات و واردات میں جو فن پارے کے پیچھے ہیں اور فن پارے۔ میں جواب ایک خارجی علامت بن گیا ہے ایک ایسی مطابقت ہونی چاہئے کہ فن پارہ قاری میں ویسی ہی جذباتی کیفیات پیدا کرے جو شاعر نے فن پارے کی علامت کے ذریعے پیش کی ہیں۔ یعنی یہ کہ ڈرامہ ہملٹ میں جو کچھ خارجی طور پر پیش کیا گیا ہے۔ وہ قاری میں ویسی ہی کیفیات اجاگر کرے جو ہملٹ میں داخلی طور پہ موجود ہیں ایلیٹ کا کہنا ہے کہ ڈرامہ ہملٹ اس شرط کو پورا نہیں کرتا۔ آپ اگر غور کریں تو ایلیٹ کی اس بات کو تھوڑا سا آگے بڑھا سکتے ہیں اور وہ یہ کہ اگر شاعر ایسا کرنے سے قاصر ہے تو اس میں دو خرابیاں پیدا ہوں گی۔

یا تو فن پارے میں جذباتیت آ جائے گی اور یا تصنع ۔ جذباتیت اس وقت پیدا ہو گی۔ جبکہ شاعر خود جذباتیت سے کام لیتے ہوئے اجتماعی ومفروضی لاشعور کے جذباتی سانچوں کے بجائے اپنی اور ذاتی شخصیت اور شخصی جذبات کا اظہار شروع کر دے اور تصنع اس وقت جب کہ خارجی علامت، داخلی جذباتی سانچے کے متناسب ومتوازن نہ ہو۔ یعنی جذباتیت کے معنی یہ ہوں گے کہ شعور کم ہے اور جذباتی عنصر زیادہ ہے اور تصنع کے معنی یہ ہیں کہ جذباتی ولاشعوری عنصر کم اور شعوری زیادہ ہے، ان دونوں خرابیوں کی ذمہ داری شخصیت پر ہے یعنی پہلی صورت میں شخصیت کی کمی اور دوسری صورت میں شخصیت کی زیادتی ہوتی ہے، اور ہم پہلے کہہ چکے ہیں کہ شخصیت کی کمی وزیادتی شعور کی زیادتی پر مبنی ہے ۔

ایلیٹ اپنے مضمون "روایت انفرادی تجربہ" میں ایک جگہ یہ کہتا کہ شخصیت صرف شعری اظہار کا ایک ذریعہ ہے۔ اس کا یہ مطلب ہوا کہ شخصیت کا اظہار شعر کا مقصد نہیں جیسا کہ بعض رومانی شعرا نے فرض کر رکھا تھا۔ میں نے پہلے لاشعور کو تخلیق کا مادری اصول کہا ہے۔ اور شعور کو پدری اصول۔ اور یہاں یہ کہنا بجا ہو گا کہ شعور کا پدری اصول تخلیق کا محض ایک ذریعہ ہے۔ اور یہ کہ بغیر پدری اصول کے شعری تخلیق ناممکن ہے۔ مگر مادری اصول کا مقصد تخلیق ہے ۔

مگر یہ بات بھی صحیح ہے کہ ہمیں اپنے لاشعور پر کوئی قدرت نہیں ہے۔ مگر اپنے شعور اور شخصیت پر قدرت ضرور ہے، اس طرح ہم اس کی افزائش کر سکتے ہیں اور اسی معنی میں ہم یہ کہتے ہیں کہ شاعر کو باشعور ہونا چاہیئے یعنی یہ کہ اسے فن کی تخلیق کے اوقات کے علاوہ اپنے شعور کو باعمل رکھنا چاہیئے اور اسے امکان بھر بڑھانے اور منظم کرنے کی کوشش کرنی چاہیئے۔ تاہم فن کی تخلیق کے وقت اپنے شعور اور شخصیت کو بھول جانا چاہیئے اس لئے کہ اس وقت ہماری وہ قوت کام کرتی ہے جو ہم سے بڑی ہے اور اس طرح جب فن پارے کی تخلیق عمل میں آئے گی تو وہ شخصیت اور شعور کے ذریعے ہوگی مگر شخصیت کا اظہار نہیں ہوگی صرف اتنا ہوگا کہ شخصیت کی چھاپ فن پارے پر آجائے گی، اس لئے کہ شخصیت فن کی تخلیق کا ذریعہ ہے۔ ایلیٹ ایک بات اور کہتا ہے اور وہ یہ ہے کہ برا فن کار وہ ہے جو اس جگہ باشعور ہو جاتا ہے جہاں اسے شعور کو استعمال نہیں کرنا چاہیئے۔ اور وہاں بے شعور ہو جاتا ہے جہاں باشعور ہونا چاہیئے۔ مراد یہ ہے کہ برا فن کار فن پارے کی تخلیق کے وقت باشعور ہو جاتا ہے (یا یہ کی شخصیت کا اظہار کرنے لگتا ہے) اور شعور و شخصیت کی تعمیر کے وقت بے شعور رہتا ہے۔ (یہ بھی کہہ لیجئے کہ فن پارے کی شعوری ضرورتوں کو پورا نہیں کرتا۔)

(۵)

یہاں یہ بے جا نہ ہوگا اگر میں ایک اور انگریزی ناقد ہربرٹ ریڈ کے شخصیت کے تصور کا بھی ایک سرسری جائزہ لیتا چلوں۔ ہربرٹ ریڈ نے اپنا مضمون ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کے جواب میں لکھا ہے اور فرائڈ کی (شخصی) نفسیات کی مدد سے اس نتیجے پر پہنچے ہیں کہ فرائڈ کا "انا" (EGO) کا نظریہ جو ہمارے شعوری خیالات کا سرچشمہ بھی ہے، لفظ شخصیت کے مترادف ہے۔ ریڈ کی یہ بات ہمیں اسی جگہ پہنچاتی ہے۔ جہاں ہم نے اپنے مفروضوں کی بنیاد رکھی ہے اور وہ یہ کہ شخصیت کا تعلق ہمارے شعور سے ہے۔ مگر ہربرٹ ریڈ کے تنقیدی تصورات، رومانوی تنقیدی تصورات ہیں۔ مثلاً یہ کہ وہ بھی فن کار کی ذہنی کیفیت کو اور شعری تخلیق کے محرکات کو رومانوی ناقدوں کی طرح اہمیت دیتے ہیں۔ میں یہاں ان کے شخصیت والے مضمون سے ایک اقتباس نقل

کرتا ہوں۔

میرا عقیدہ یہ ہے کہ تنقید کو صرف فن پارے سے ہی متعلق نہیں ہونا چاہئے۔ بلکہ تخلیقی عمل کو اور تحریک تخلیق کے دباؤ کے وقت ادیب کی ذہنی کیفیت کو بھی پرکھنا چاہئے۔ مطلب یہ ہے کہ ناقد کو صرف تکمیل شدہ فن پارے کو ہی نہیں دیکھنا چاہئے بلکہ فنکار اس کی ذہنی کیفیت اور اس کے اوزار کو بھی پیش نظر رکھنا چاہئے۔

ہربرٹ ریڈ کی یہ بات بڑی صائب ہے اور اس سے انکار کرنے کی کوئی وجہ سمجھ میں نہیں آئی۔ مگر دقت یہ ہوتی ہے کہ فن کار، اس کے شعور اور اس کی شخصیت، اس کی ذہنی کیفیات اور اس کے اوزار کو پیش نظر رکھ کر جو تنقید پیدا ہوتی ہے وہ بھی شخصی ہوتی ہے اور جو ادب پیدا ہوتا ہے وہ بھی شخصی۔ میں ہربرٹ ریڈ کی اس کتاب کا حوالہ دیتا ہوں جو انھوں نے ورڈسورتھ پر لکھی ہے۔ اس کتاب کو پڑھ کر میں اکثر یہ سوچتا رہا ہوں کہ تنقید میں بھی ایک ایسا مدرسۂ فکر پیدا ہو گیا ہے جسے ہم "تنقید کا محکمۂ سراغ رسانی" کہہ سکتے ہیں ذرا غور کیجئے کہ ورڈسورتھ کی ساری شاعری جو انگریزی تہذیب کا اتنا بڑا سرمایہ ہے، بلکہ یوں کہئے کہ اس کی شاعری جو اس کے غیر ذاتی یا معروضی لاشعور کا اظہار ہوتے ہوئے انسانی روح کی واردات کا خارجی اظہار ہے، اب ہربرٹ ریڈ کی کتاب

کی روشنی میں کس طرح شخصیت کی ابھر ہو گئی ہے۔

ریڈ صاحب کا مفروضہ یہ ہے کہ ورڈسورتھ نے انقلاب فرانس سے ذرا پہلے ایک فرانسیسی دوشیزہ سے ناجائز تعلقات قائم کئے اس سے ایک لڑکی پیدا ہوئی۔ بعد ازاں ورڈسورتھ نے اس عورت سے تعلقات ختم کر لئے یا بعض سیاسی وجوہ انقلاب فرانس اور انگلستان اور انگلستان اور فرانس کی جنگ کی بنا پہ وہ تعلقات ختم ہو گئے۔ اس لئے ورڈسورتھ میں ایک احساس گناہ پیدا ہوا، اور بس اس کی ساری شاعری وجود میں آئی۔ آپ نے دیکھا۔ ہربرٹ ریڈ صاحب نے کتنی کامیاب تفتیش کی ہے اور کتنی آسانی سے وہ فرائڈ کی شخصی نفسیات کی روشنی میں، ورڈسورتھ کے دماغ کی تاریکیوں میں داخل ہو گئے اور بڑی پھرتی سے چھپے ہوئے احساس گناہ کا کان پکڑ کر اسے باہر نکال لائے اور پھر اس پہ فردِ جرم عائد کر کے اسے تنقید کی عدالت میں پیش کر دیا۔

ہربرٹ ریڈ کردار کو شخصیت کی نفی گردانتے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ شخصیت کے بعض عناصر کو جب استعمال کی صورت مل جاتی ہے تو وہ کردار کا روپ ڈھالتے ہیں۔ وہ اس بات کو یوں کہتے ہیں۔

"ہم کردار کی تشریح یوں کر سکتے ہیں۔ کہ وہ فرد کا رجحانِ طبع ہے جس میں بعض جذباتی محرکات دبا دیئے جاتے ہیں۔ اور اگر وہ دبائے

نہ جاتے تو شخصیت کو ختم ہوتے۔ اس لئے کہ کردار شخصیت کے مقابلے
میں زیادہ محدود چیز ہے۔ پس کردار جو بظاہر مثبت چیز ہے شعور
کے بہاؤ پر بعض تعینات اور بعض منفی اثرات کے باعث پیدا ہوتا ہے
سیلاب اس وقت کردار اور تنظیم حاصل کرے گا جب اسے کناروں
کے درمیان محدود کر دیا جائے۔"

آگے چل کر اسی مضمون میں ہربرٹ ریڈ یہ دعویٰ کرتے ہیں کہ
شاعر کو کردار سے فرار حاصل کرنا چاہئے۔ یہاں یہ بات غور طلب
ہے کہ جب ایلیٹ نے شخصیت سے فرار تجویز کیا تھا تو اس نے یہ بات
بھی لکھی تھی کہ صرف وہی لوگ جن کے پاس شخصیت ہے یہ سمجھ سکتے
ہیں کہ شخصیت سے فرار کے کیا معنی ہیں۔ مگر ہربرٹ ریڈ یہ نہیں کہتے
وہ تو سرے سے ہی کردار کے مخالف ہیں اور اپنی اس مخالفت کے
جواز میں وہ کیٹس کے ایک خط کا حوالہ دیتے ہیں، جس میں اس نے یہ
لکھا تھا کہ کردار والا آدمی عملی دنیا کا آدمی ہوتا ہے۔

مگر ہربرٹ ریڈ یہ بات آسانی سے بھول گئے کہ کیٹس کا "نفی"
صلاحیت" (NEGTIVE CAPABILITY) کا نظریہ "نفی" "انا"
کے مترادف ہے۔ اس لئے کہ اس کی نظر میں اعلیٰ فنی تخلیق اپنے شعور اور
اپنی شخصیت کے احساس کو ختم کر دینے سے وجود میں آتی ہے۔ کیٹس کا
کردار پر اعتراض محض اس بنا پر تھا کہ کردار خود شعور اور انا کا ایک

حصّہ ہے اور شیکسپیئر کی قسم کا فن (جو کیٹس کا آئیڈیل تھا) اس انا اور اپنی صلاحیت کے احساس کی نفی کے بعد ہی پیدا ہو سکتا ہے۔ اور میں یہاں یہ کہتا ہوں کہ کردار، صلاحیت، شخصیت، یہ ساری چیزیں شعور اور انا کا حصہ ہیں اور شاعری شعور اور انا کے ذریعے پیدا تو ہوتی ہے۔ مگر شعور اور انا کا اظہار نہیں ہے۔ ہربرٹ ریڈ کے شخصی اور رومانوی نظریۂ شعر کے بارے میں ایک اشارہ اوپر دیئے ہوئے اقتباس میں بھی ملتا ہے: "سیلاب" کا لفظ دیکھیے جس پر کردار بند باندھ دیتا ہے، گویا شاعری ریڈ کی نظر میں سیلِ جذبات ہے اور یہ وہی بات ہے کہ شاعری شدید جذبات کا شدید اظہار ہے۔ اور اس طرح ہربرٹ ریڈ بھی آپ کو اسی رومانوی نہج پر لے جاتے ہیں جہاں ادب، محض شخصی اور ذاتی مسئلہ بن جاتا ہے۔

(۶)

اردو ادب کے ایک مشہور ناقد جناب ممتاز حسین کی نئی کتاب "ادب۔

اور شعور" میں ایک مضمون اور ادب اور شخصیت بھی شامل ہے۔ ممتاز صاحب نے اپنے اس مضمون میں انگریزی ناقدین ٹی۔ ایس ایلیٹ اور ہربرٹ ریڈ کے اس موضوع پر لکھے ہوئے مضامین کا تفصیلی جائزہ لیا ہے۔ ممتاز صاحب ہربرٹ ریڈ کے شخصیت اور کردار کے تضاد کے تصور کو نہیں مانتے۔

"ان کا (ریڈ کا) یہ کہنا غلط ہے کہ شاعر کی شخصیت میں کیریکٹر نہیں ہوتا یعنی اس کی شخصیت قوت ارادی، قوت مدافعت قوتِ عمل، آئیڈیل اور شعور سے آزاد ہوتی ہے۔"

یہاں ممتاز صاحب نے ہربرٹ ریڈ کے ساتھ کچھ زیادتی کر دی ہے۔ ریڈ یہ نہیں کہتا کہ شاعر کی شخصیت میں کیریکٹر نہیں ہوتا وہ یہ کہتا ہے کہ شخصیت کے وہ عناصر جو متعین ہو جاتے ہیں کیریکٹر بن جاتے ہیں، اور اچھے شاعر کو کیریکٹر سے اجتناب کرنا چاہیے تاہم ریڈ اس بات کو مانتا ہے کہ بعض شعرا کے یہاں شخصیت کا اظہار نہیں ہوتا کیریکٹر کا اظہار ہوتا ہے اور اس سلسلے میں وہ انگریزی کے نو کلاسیکی شعرا کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ ساتھ ہی وہ کیٹس اور شیکسپیر کو شخصیت کے اظہار والا شاعر سمجھتا ہے۔ تاہم جہاں تک ممتاز صاحب کی اس بات کا تعلق ہے کہ وہ ہربرٹ ریڈ کو شخصیت اور کردار کے تضاد کا محرک سمجھتے ہیں۔ میں ان سے متفق ہوں۔

ممتاز صاحب آگے چل کر لکھتے ہیں۔

"اگر دنیا میں ایسے شاعر گزرے ہیں جو اپنے جذبات کی رَو میں بہتے رہے ہیں تو ایسے شعرا بھی رہے ہیں جنہوں نے اپنے جنون کو شعور سے لگام دی ہے:۔ کیا جنون کر گیا شعور سے وہ۔ شعرا کی شخصیت میں شعور اور جنون کی یہ جو دو علامتیں ہیں انہیں کے امتزاج کامل میں ایک شاعر کی آئیڈیل شخصیت کا راز مضمر ہے"

یہاں ممتاز صاحب نے شعوری طور پر آئیڈیل شخصیت کی اصطلاح استعمال کی ہے جو اس مضمون میں مستعمل معروضی لاشعور کی اصطلاح سے قریب تر ہے۔ اس لئے کہ آئیڈیل شخصیت شخصی نہیں ہوتی۔ ساتھ ہی اگر یہاں جنون کو اجتماعی لاشعور کی تخلیقی عمل کی صلاحیت سمجھ لیا جائے تو اس کے ساتھ شعور کے پدری اصول کا رشتۂ تخلیق اچھی طرح سمجھ میں آجاتا ہے۔ اور ممتاز صاحب ایلیٹ کی اس بات کو بھی مانتے ہیں کہ عمل تخلیق میں جذبے کی شدت اتنی اہم نہیں جتنی کہ تحریک تخلیق کا دباؤ۔ مگر ممتاز صاحب ایلیٹ کے مفروضوں کے اتنے ہی خلاف ہیں۔ جتنا کہ ریڈ کے مفروضوں کے۔ ممتاز صاحب کا اپنا مفروضہ یہ ہے کہ

"ادب میں شخصیت، تاریخ اور یونیورسل ان تینوں ہی کا اظہار ایک وحدت میں ہوتا ہے" مجھے یہ پتہ نہیں کہ ممتاز صاحب نے "تاریخ"

اور "یونیورسٹی" کی اصطلاحوں کو کس مفہوم میں استعمال کیا ہے۔ اگر تاریخ سے ان کی مراد تاریخی شعور ہے تو یہ ایلیٹ کی روایت سے قریب تر چیز ہے اور اگر "یونیورسٹی" سے مراد عمومیت ہے تو شاید یہ میری استعمال کی ہوئی اصطلاح اجتماعی لاشعور سے قریب تر چیز ہو گی۔ اور بنیادی جذباتی سانچوں کے انعکاس سے پیدا ہو گی، وہ شخصی یا ذاتی نہیں، معروضی اور اجتماعی ہو گی۔ اس لئے کہ شخصی و ذاتی چیز عمومیت پیدا ہی نہیں کر سکتی۔

ممتاز صاحب نے مضمون کو اس طرح ختم کر لیا۔

" بقدر حوصلۂ عشق جلوہ ریزی ہے
دگر نہ خانۂ آئینہ کی فضا معلوم

یہ ہے غالب کا نامہ ایلیٹ کے نام۔ انہیں ایلیٹ کے خانۂ آئینہ یعنی میڈیم کی فضا کا علم بہت پہلے تھا!" چونکہ ممتاز صاحب نے خانۂ آئینہ کو میڈیم کہا ہے اس لئے میرا دل کہتا ہے کہ میں اسے شعور و شخصیت کہہ دوں۔ اور حوصلۂ عشق کو بنیادی جذباتی سانچے کا نام دے دوں اور اس طرح اس کا رشتہ اجتماعی لاشعور سے قائم کر دوں۔

(۷)

عرب کے پرانے شعرا تحریک تخلیق کے دباؤ، یعنی اجتماعی لاشعور کے تخلیقی عمل سے اچھی طرح واقف تھے۔ ان کا شاعری کے بارے میں تصور یہ تھا کہ ہر شاعر کا اپنا ایک جن ہوتا ہے جو اس سے شعر کہلواتا ہے۔ کسی دوسرے شاعر کی برائی بھی وہ اسی استعارے کے ذریعے مانتے تھے۔ مثلاً کوئی شاعر یہ نہیں کہتا تھا۔ کہ فلاں شاعر مجھ سے بڑا ہے۔ وہ یہ کہتا تھا کہ شاعر تو مجھ سے بڑا نہیں ہے البتہ اس کا جن میرے جن سے بڑا ہے۔ قدیم یونان میں بھی شاعر کی آسیب زدگی کا تصور موجود تھا۔ لیکن اس کے ساتھ فصاحت و بلاغت کا فن بھی جو بیشتر شعوری فن تھا وجود تھا۔ اور اس طرح شعری اظہار کے پیچھے جن کی قوت اور اس سے آگے فصاحت و بلاغت، زبان تھی۔ فن کار کی شخصیت کا تصور ایک ایسے دور کی

پیداوار ہے۔ جب کہ معاشرے کی اکائی ختم ہو چکی تھی اور فرد کی آزادی ایک قدر بن گئی تھی۔ انیسویں صدی کا سارا یورپ شخصیت پرستی کے رجحان میں مبتلا تھا اور یہ بات بیسویں صدی کے تقریباً ربع صدی تک چلی آتی ہے۔ چاہے وہ سیاست میں ہو یا ادب میں۔ اور شخصیت کا یہ رجحان جب آگے بڑھا تو پہلے تو ادیب نے اپنے گرد ہاتھی دانت کی ایک دیوار کھڑی کر لی اور زندگی سے منہ پھیر کر فن کی اوٹ میں چھپ گیا۔ اپنی شخصیت کو اس طرح محدود کر لینے کے بعد وہ اور بھی سمٹنے لگا یہاں تک کہ باہر کی ساری علامتوں سے کٹ کر، وہ روح کی گہرائیوں میں اتر گیا اور وہاں اپنی شخصیت کی کھوج لگانے لگا۔ اور اب وہ واپس نہیں آتا اس لئے کہ خارجی دنیا سے جو رشتہ اس نے بنیادی جذباتی سانچوں کی منعکس کر دہ علامتوں کے ذریعے قائم کیا تھا، اب وہ اس رشتے سے کٹ چکا ہے۔ اور اس طرح بھی وہ صرف اپنی شخصیت کے اظہار میں مبتلا ہو گیا ہے۔

جیمس جوائس کی لاشعور کی ایک نئی زبان بنانے کی کوشش ہمارے جدید ترین شعرا کی قلم برداشتہ نظمیں

(جو بیشتر مغربی شعرا کی تہذیبی بے ترتیبی کی نقل ہوتی ہیں)۔ سب ایک ہی قبیل کی چیزیں ہیں۔ ہمارے جدید ترین شاعر کبھی ایک "جناتی" زبان کا استعمال کرتے ہیں اور ہمیں یہ سمجھاتے ہیں کہ یہ کام ان کا جن کر رہا ہے۔ اور کبھی وہ الفاظ اور زبان کے محاوروں کو اس طرح استعمال کرتے ہیں کہ ان کی سماجی حیثیت ختم ہو جاتی ہے اور محض شخصی حیثیت باقی رہ جاتی ہے۔ اور اگر یہ نہیں کرتے تو ذہن میں پڑی ہوئی ساری تصویروں کو کاغذ پر بے ربطی سے بکھیر دیتے ہیں اور اپنے شعور کو اس زحمت سے بچا لیتے ہیں کہ وہ ان میں کوئی معنوی (بلاغی) ربط پیدا کرے۔ پھر قاری بے چارہ، مغرب زدگی کا شکار، ایسی نظموں کا موضوع متعلین اس لئے کرتا ہے کہ انگریزی کی ویسی ہی نظمیں وہاں کے جدید ترین ادبی فیشن کا حصہ ہیں اور صرف اس لئے کہ اس کا ذہن اعلیٰ و ارفع قرار پانے کا مستحق ہو، قاری ان کی تعریف میں یہ کہتا ہے کہ ان نظموں میں وہی ترتیب ہے جو خوابوں میں ہوتی ہے۔ اور وہ یہ بھول جاتا ہے کہ ہم خوابوں کو اس لئے برداشت کرتے ہیں کہ ان پر ہمارا بس نہیں چلتا، یعنی یہ کہ خواب دیکھتے وقت ہمارا شعور معطل

ہو جاتا ہے۔ مگر تخلیقی ادب اور خواب میں ایک فرق ہے۔ کہ ادب کے تخلیق شعور کے ذریعے ہو جاتی ہے۔ یعنی اس وقت جب کہ اجتماعی لاشعور اپنے بنیادی جذباتی سانچوں کو شعور کے ذریعے منعکس کرتا ہے۔ اور پھر ہمارے خواب تو ضبط تحریر میں بھی نہیں آتے۔ مگر ہماری بیشتر جدید نظمیں ضبطِ تحریر میں آنے کے باوجود بے ضابطہ ہوتی ہیں۔

اس تمام طول طویل بحث سے میری مراد یہ نہیں کہ میں ادب کی جمالیات کے بارے میں کوئی نیا نقطۂ نظر پیش کر دوں۔ میں تو صرف تخلیقی اصول کی چھان بین کر رہا تھا۔ اور اگر آپ میری باتوں سے متفق ہوں گے تو تھوڑے بہت انکسار سے کام لیتے ہوئے اپنی انا، شعور، اور شخصیت کو تخلیق کے سر سے اتار کر فرش پہ لے آئیں گے۔ اور پھر اپنی روایت اور علامتوں کو لاشعور سے گفتگو و رابطے کا ذریعہ بنائیں گے اور جب آپ اپنی علامتوں اور اپنی روایت کو شعور کے ذریعے ہضم کریں گے اور انھیں دوبارہ اپنی روح میں داخل کریں گے (کیونکہ وہ دراصل آپ کی روح میں پڑے ہوئے بنیادی جذباتی سانچوں کا خارجی دنیا میں انعکاس ہیں) تو وہ آپ کے شعور کا حصہ بنیں گے اور اس طرح آپ کی شخصیت کی تعمیر ہو گی اور شعور میں اضافہ ہو گا۔

آپ نے دیکھا کہ روایت اور علامتوں سے رابطہ اور شعور و شخصیت کی تعمیر، یہ دونوں ایک ہی چیز ہیں۔

دوسری بات اس بحث سے یہ نکلتی ہے کہ جب ہم اپنی زندگی اور ادب کے مادری و پدری دونوں اصولوں کو سمجھ لیں گے جبھی زندگی اور ادب دونوں میں صحیح و صحت مند تخلیقی صلاحیت پیدا ہو گی۔ مگر ان اصولوں کی اہمیت الگ الگ ہے اور ہمیں ان دونوں اصولوں کے صحیح مقامات کو سمجھنا چاہیے اس لئے کہ (اور یہی میری تیسری بات ہے) مادری اصول کا مقصد تخلیق ہے اور پدری اصول محض اس کا ذریعہ ہے۔

(پروفیسر سجاد باقر رضوی)

(ختم شد)

کاتب :۔ لعل محمد خاں لبستوی

۷۰-۸-۱۵